

شعر شور انگیز

جلد دوم
تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمن فاروقی



شعر شورانگیز (جلد دوم)
 (تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد دوم

ردیف ب ناردیف م

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

شمس الرحمن فاروقی



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی - 110086

She'r-e-Shor Angez Vol. II

by

Shamsur Rahman Faruqi

© قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

سنا شاعت : پہلا ایڈیشن، 1991

تیسرا ایڈیشن (مع ترمیم و اضافہ)، 2007، تعداد 600

قیمت : 162/- روپے

سلسلہ مطبوعات : 660

ISBN: 81-7587-203-9

ناشر: ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159

ای۔ میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرز، جامع مسجد، دہلی-110 006

پیش لفظ

”شعر شور انگیز“ کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ”سرسوتی سان“ سے معزز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر حسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر امتیاز حاصل کر چکی ہے۔

”شعر شور انگیز“ نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارہ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ”شعر شور انگیز“ نے اس گوشوارہ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قدآور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

رمی چودھری

ڈائریکٹر انچارج

انتساب

ان بزرگوں کے نام
جن کے اقتباسات
آئندہ صفحات کی زینت ہیں۔

محسن الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غریبیل وار
تا کہ کاه ازمن نمی یابد گذار
مولانا روم

فہرست

	5	پیش لفظ
165	17	تمہید جلد اول
	26	تمہید جلد دوم
	33	تمہید طبع سوم
	37	دیباچہ
		ردیف ب
	83	دیوان اول
	91	دیوان دوم
	102	دیوان سوم
	106	دیوان چہارم
	111	دیوان پنجم
		ردیف ت
	127	دیوان اول
	136	دیوان دوم
	138	دیوان سوم
	142	دیوان پنجم
	151	دیوان ششم
		ردیف ٹ
	161	دیوان سوم
		ردیف ج
		دیوان پنجم
165		ردیف ج
		دیوان اول
179		دیوان سوم
181		دیوان چہارم
186		دیوان پنجم
193		دیوان ششم
197		ردیف ح
		دیوان سوم
201		دیوان چہارم
203		دیوان پنجم
206		ردیف د
		دیوان اول
211		دیوان دوم
216		ردیف ر
		دیوان اول
221		دیوان دوم
238		

347	دیوان سوم	246	دیوان سوم
354	دیوان چهارم	251	دیوان پنجم
358	دیوان پنجم		ردیف ز
	ردیف گ	257	دیوان اول
363	دیوان اول	261	دیوان پنجم
370	دیوان دوم		ردیف س
376	دیوان سوم	273	دیوان اول
	ردیف ل	275	بگ نامہ
387	دیوان اول		ردیف ش
397	دیوان دوم	281	دیوان اول
408	دیوان سوم	287	دیوان دوم
414	دیوان چهارم	289	دیوان پنجم
418	دیوان پنجم		ردیف ع
420	دیوان ششم	295	دیوان پنجم
	ردیف م		ردیف غ
427	دیوان اول	303	دیوان پنجم
439	دیوان دوم		ردیف ق
446	دیوان چهارم	309	دیوان دوم
451	دیوان پنجم	315	دیوان چہام
465	اشارہ	321	دیوان پنجم
			ردیف ک
		331	دیوان اول

Al Jurjani, Al Baqillani, Ibn Khaldun.... stem from a tradition of their own separate from Greek philosophy ... [F]rom the very beginning, Islamic culture had a certain tendency to view poetry as a phenomenon wherein the poet created another world, which was parallel (to) but not the same as sensory reality ... It created its own conceptions of literature, which prove to be distant, though indisputable relatives of 20th century poetics ... I. A. Richards explains the metaphor in much the same way as Al Jurjani does ... Al Jurjani sets up the ability to bring far away things together as a criterion of the poet's rank. "With the grading of this ability, you may rate poets as wise, talented, inspired, genial, or truly masterful."

Henri Broms

I was staggered at my discovery that there had existed among Islamic linguists, during the eleventh century in Andalusia, a remarkably sophisticated and unexpectedly prophetic school of philosophic grammarians, whose polemics anticipated in an uncanny way twentieth-century debates between structuralists and generative grammarians, between descriptivists and behaviorists ... [According to Ibn Hazm] [t]o signify is only to use language, and to use language is to do according to certain rules ... by which language is in and of this world; ... language is regulated by real usage, and neither by abstract prescription nor by speculative freedom. Above all, language stands between man and a vast indefiniteness .. figurative language ... is part of the actual, not virtual, structure of language, is a resource therefore of the collectivity of language users.

Edward Said

In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that ultimum which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style: its untranslatableness in words of the same language without injury to the meaning. Be it observed, however, that I include in the meaning of a word not only its correspondent object, but likewise all the association which it recalls.

S.T. Coleridge

In Dala'id al-Ijaz al-Jurani points out that the essential quality of a statement - its eloquence or lack of eloquence - lies not in the single words that are used, but in the arrangement of those words. [Al Sakkaki's] idea is that there are many nuances of expression available in Arabic (or any language), and the skillful poet makes use of these. He squeezes every bit of "signifying potential" out of the language, the greater the meaning that can be extracted from the words, the greater the poet that puts these words together.

William Earl Smyth

خیال اگر ہوں آہنگِ مثنیٰ آزادی ست

چو پوے گل یہ صبا سنی نہ بستہ نو لیس

میرزا عبد القادر بیگل

A poem is a message-sign in which the type of sign relations is focussed upon, both the 'vertical' relation of signans to signatum and the 'horizontal' relation of sign to sign, especially with respect to equivalence, similarity, and contrast. In fact, one could say that since the poetic function dominates the referential function and since the sign is focussed on as a sign versus its referent, in poetry a given sign is used more because of the equivalence relations it contrasts with other signs in the same poem, whereas in prose a given sign is used more because of its referential qualities. In the poetic text, a given word may be chosen and not only because of its paradigmatic associations with other word in the linguistic code, but also because of its equivalence relations with other words in the text itself. The choice of one words may dictate the rest of the poem.

Roman Jakobson

ہر شعر میں لفظ اور مضمون کی نزاکت و لطافت کا پورا لحاظ رکھنا چاہئے...
شاعر کو ماہر مصور کی طرح ہونا چاہئے جو تقسیم نقوش میں اور شاخ و برگ
کے دائرے بنانے میں... اس بات کا خیال رکھتا ہے کہ جہاں گاڑھا
رنگ ضروری ہے وہاں ہلکا رنگ نہ ہو، اور جہاں ہلکا رنگ درکار ہے وہاں
گہرا رنگ نہ ہو۔ شاعر کو جوہری کی طرح ہونا چاہئے جو نوکھٹے ہار کی
لطافت اور نقاست میں توازن اور استراج کے ذریعہ اضافہ کرتا ہے اور
مناہجوں کا خیال رکھتا ہے اور اپنے موتیوں کی چمک کو بے ڈھنگے جڑاؤ
اور عدم ترتیب کے باعث ضائع نہیں کرتا۔

بئیں قیس رازی

It is speech which binds all branches of knowledge of arts and crafts. Everything when it is produced is classified through it.

This speech exists within and outside all living beings. Consciousness can exert in all creatures only after it is produced by speech.

It is speech which prompts all mankind to activity. When it is gone, man, dumb, looks like a log of wood or a piece of stone.

Bhartrihari

Certainly, in relation to language, writing seems a secondary phenomenon. The sign language of writing refers back to the actual language of speech. But that language is capable of being written down is by no means incidental to its nature. Rather, this capacity for being written down is based on the fact that speech itself shares in the pure ideality of the meaning that communicates itself in it... A text is not to be understood as an expression of life, but in what it says ... The understanding of something written is not a reproduction of something that is past, but the sharing of a present meaning.

Hans-Georg Gadamer

(T)he nature of the text is to mean whatever we construe it to mean... We, not our texts, are the makers of the meanings we understand, a text being only an occasion for meaning, in itself an ambiguous form devoid of the consciousness where meaning abides.

E.D Hirsch

In the reception of a text by the contemporary reader and later generations, the gap between it and poesis appears in the circumstance that the author cannot tie the reception to the intention with which he produced his work; in its progressive aesthesis and presentation, the finished work unfolds a plentitude of meaning which far transcends the horizon of its creation.

Hans Robert Jauss

شیخ جرجانی معانی کو لفظات سے مشابہت دیتے ہیں، اور کاتب و شاعر کو
آہن گرد زرگر سے۔ یعنی اصل معانی کسی کا خاص حصہ نہیں۔ ہر شخص اس
کا مالک ہے...

علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جاسکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گو یوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا

دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے

مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں

گئے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات باز، درمیں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے

بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے

انتخابات سے نہ صرف ناممکن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی

عقیدیں اور تعینات قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہاراج ہیں۔ اثر لکھنؤی کا انتخاب ("مرا میر") نسبتاً بہتر ہے،

لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب ”ساقی“ کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چسپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطہ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو قریباً سب سے زیادہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آ گئے ہیں۔ لہذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطہ نظر کی سنگجوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مبادلہ صلفے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی ”سیاسی“ یا ”انتخابی“ تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے (W.B. Yeats) ”مسوں اور مہاسوں کے ساتھ“ (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے معانی ہیں اور جن میں وہ ”ممانت“، ”نفاست“، ”معصومیت“ وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرازیانہ بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم خداؤں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھین گئی ہے) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و حسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ باہمی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) حساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بہ قسمت ہوئے، یا عدم تو زن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط و گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیوں کہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط احتیاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو

مغربی شعریات سے بہر حال اور بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لیے میں مشرقی شعریات سے استعواء پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے کے لیے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھنگلے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وچیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آئندہ دروہن اور ناڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تقابل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ”نفسہ قرأت“ (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، رسکا کی، آئندہ دروہن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو طے گی۔ نون پارے کے طرز و وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تنہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رو یہ عام طور پر منکسر اندہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب

نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکار کے قائل ہیں۔ (مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے رویداد ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے ساتھ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، ”روسی ہیئت پسند“ نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برقی گلی ہیں (اشکلاؤں کی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہو گئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہو گئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی جہیں اور فن کی اتنی پار یکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر مع کرشمہ وامن ولی کھد کہ جا این جاست کا مصداق ہے۔ لہذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ داہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد مدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری، درجہ چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ دوا توفیقی ادا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (”مشمولہ“ انتخاب سخن)، مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کا شمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم اثر ماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیوں کہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس دان اور نوے سالہ عالم دہ فکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لیے تازیانہ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں

نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:-

(۱) نسخہ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب غارا احمد قاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصہ دراز تک رکھ رکھا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔ انھوں نے اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخہ ٹولکھور (کلکتہ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ تیسرے مسعود سے ملا۔ ان کا شکر یہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخہ آسی (ٹولکھور، کلکتہ ۱۹۳۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ گل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر سنج الزماں مرحوم (رام نائن پبلشنگ ہاؤس، لاہور ۱۹۷۰)۔

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطہ محمود آباد مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطہ دیوان اول، مملوکہ تیسرے مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت پر قرار کھینے کے لیے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سو وہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔

اس لیے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکارناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آئے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لیے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دو دواؤں میں ہیں۔ بعض دو غزے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی مقصود ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ء میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نوٹس شروع ہوئی۔

میرامعیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنہیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جاسکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا درآئالا بدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو بحر تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے۔ لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ”شئے لطیف“ بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ”شئے لطیف“ اور بحر تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لیے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر کچھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتیٰ الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کیے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں یہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نیچر

ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ چند رہے شعرا ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لیے میں میری روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے کتبہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گزار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، کھنڈو، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے عی طالب علم اور دوست ہیں جنہیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگو میں برداشت کرنا پڑے گا میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائریکٹر فہیدہ بیگم، اس کے ادبی اعلیٰ مشاورتی کونسل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابو القیص سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراحب بلند کرے) اور محمد عصیم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دوست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گوٹروی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بلیط خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ عزیز فی ظیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب دروس رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست ظیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور ظیل اعظمی

مرحوم کی روح کے لیے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدم لفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنہیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ۔

برکش اے مرغِ سحر نغمہ داؤدی را

کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمہ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو اغاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کار فرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دہلی، ۱ جنوری ۱۹۹۰

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شخص الرحمن فاروقی

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب ہست و کشادہ، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائریکٹر، جناب ابو الفیض سحر پرنسپل پبلیکیشنز آفسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عظیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکر یہ ادا کرتا ہوں کہ ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں متوسط دینا چاہتا تھا جس کا مرکز و محور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشاء مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کر دی گئی ہے۔

”شعر شورا انگیز“ کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف و اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آجائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ”شعر شورا انگیز“ پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم

ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میری فہم و فہم کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے ہمارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور علامۃ اللہ اور انکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ”شعر شور انگیز“ جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بچے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے آگے نہ بڑھ سکتے ہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم دہشت داستان پارینہ ہیں۔ ”شعر شور انگیز“ اس روایت، اس شعریات اور اس تصور کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و یقین کا ہی مرہون بنت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن مجھس ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ”شعر شور انگیز“ کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دامانی مکمل نہ ہو سکے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجربہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آ رہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا

مختلف ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف ٹیکسپیئر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح، یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات ٹیکسپیئر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنے (Heine) اور ہولڈرلن (Holderlin) کے کلام میں کہیں کہیں دی نزاکت اور ذرا سی چیز کو محل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرہ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ”شعر شور انگیز“ میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ”کیفیت“ کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ”کیفیت“ کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ”جادوگری“ کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محسوس جو سب معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، طرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعداد، تفسیر، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آسکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف غور کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو نفاذ دیتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا

اشارہ ہے اور اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا درپیش
کہ طرف دشت کے جوں میل چلا جاتا تھا

ہیں چادروں طرف خیمے کھڑے گردہاؤ کے
کیا جانے جوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو اقصیٰ میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ودانی ہیں۔

جب میں نے ”شعر شور انگیز“ پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر انھما خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامن نگہ تک و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہذا دیباچہ لکھنا ہی پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی

بڑائی مقصود نہیں۔

”شعر شور انگیز“ کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ”فردوس گمشدہ“ (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا ایتی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر سادہ بیجا دکھا اور پابندی جگہ معراظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصر اعراب عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادا انگلی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے، کہاں خطابیہ، کہاں استغنیای لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ”محققانہ“ وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استقہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضاقت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضاقت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تداری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجئے:

(۱) گل کی دفا بھی جانی دیکھی وناے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے ج

محل کی دفا بھی جانی؟ دیکھی وفاقے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبر یہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبر یہ دونوں قرائتمیں ممکن ہیں۔

(۲) فقیلہ مودہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (فخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فقیلہ مودہ ہے۔ (۲) وہ (فخص) فقیلہ مودہ اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فقیلہ مودہ اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فقیلہ مودہ ہے۔ (۵) وہ فقیلہ مودہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (فخص) اس طرح فقیلہ مودہ ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فقیلہ مودہ (فخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اذقاف لگا دیے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

”خورشید“ اور ”صبح“ کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیوں کہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز۔ اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مثبے نمونہ از خردارے ہیں۔ علامات اضافت و اذقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کو تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اذقاف متعین کئے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ ہویا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اذقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن

کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

معنی نے ایک بار جوش میں آکر کہا تھا۔

أَيُّ شَيْءٍ أَرْثَى أَيُّ عَظِيمٍ لَقَى

وَكُلُّ مَا خَلَقَ اللَّهُ وَنَالَهُ يُعَلَى

مُتَقَرِّبِي جَنَّتِي مُتَقَرِّبِي لِقَى

اس کا اردو ترجمہ تو میں کیا کروں، آرمی کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend ? Of what

severity shall I be afraid ?

For everything that God has created, and that

He has not created

Is of as little account in my aspiration as a

single hair in the crown of my head.

جو شخص تعالیٰ میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعالیٰ کا حق ہے۔ میر کے یہاں بھی تعطیلات ہیں۔

لیکن یہاں بھی وہ ہر قلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدرو قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی

جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دلی

۱۹ اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶ء

سمن علی مدنی

تمہید طبع سوم

اے کرشمہ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ”شعر شورا انگیز“ جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر بیش از بیش بڑھانے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”شعر شورا انگیز“ نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ”شعر شورا انگیز“ کا دوسرا ایڈیشن بہت غلٹ میں شائع کیا گیا تھا، لہذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صاف کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ اور مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متعجب ہو سکا۔ گزشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

”شعر شورا انگیز“ پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر طلحی اور تحقیقی اعزاز میں کلام

کیا۔ بعض کرم قراؤں کو کتاب میں حبیب ہی حبیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضرب جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عہد بے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور عظمت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فنی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری / سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا تحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم قراؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لبیب جناب ثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میر سے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سر لہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ”کتاب نما“ کے ایک خاص نمبر میں ثار احمد فاروقی مغفور نے ”شعر شور انگیز“ پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ لاہم ارحمہ واغفرہ، آمین۔

”شعر شور انگیز“ کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طاعت کے دوران نئے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی علی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ”شعر شور انگیز“ کے سلسلے میں

بطور خاص متنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) اللہ آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل^۱ تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکر یہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف جمعی نے (اس وقت وہ مودہ خلع ہیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھمڑی چھتیس گڑھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ”شعر شور انگیز“ کی چاروں جلدیں بنور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف جمعی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمیانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر معنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و روایات کے متنی پر بھی کچھ سطومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے مقرر رسالے ”اردو ادب“ میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ”شعر شور انگیز“ پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے یہ بھی بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جن میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان

کے نام کے حوالے کے ساتھ درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و غنص، اور تحقیق غات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب خیر عاقل مرحوم، جناب غلام احمد فاروقی مرحوم، جناب حلیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزا ہم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائریکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عظیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور محبتی حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کمال انتہاک سے قیوں پر دف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیز زین امن اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جمیل، بارماں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و انورائش ہوتی رہی ہے۔

اس کتاب کے پریس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے محترمہ مدثری چودھری برسر کار ہیں۔ ان کے پہلے کی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائریکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان دونوں افسران کا شکریہ گزار ہوں۔

دیباچہ

تمہید

”شعر شورا انگیز“ کے پڑھنے والوں نے عام طور پر دو باتیں محسوس کی ہوں گی۔ اول تو یہ کہ اس کتاب کے صفحات پر جو میر ہمیں نظر آتا ہے وہ اس میر سے بہت مختلف ہے، لوگ جس سے مروج کتابوں کے ذریعہ آشنا ہیں۔ یعنی میر کی شاعری کے بارے میں جو تصورات متداول ہیں، وہ ان تصورات سے بہت متفاوتر اور مختلف ہیں جو اس کتاب میں پیش کئے گئے ہیں۔ بنیادی فرق (بلکہ وہ فرق) جس کے تحت اور سب فرق درج ہو سکتے ہیں) یہ ہے کہ میر کی شاعری، اور اس شاعری میں جو شخصیت نظر آتی ہے (کوئی ضروری نہیں کہ وہ شخصیت اس تاریخی شخص کی ہو جس کا نام محمد تقی میر تھا) اس کے بارے میں کوئی ایک حکم، بلکہ دو چار حکم بھی لگانا غیر ممکن ہے۔ مثلاً یہ کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری تمام وکمال نہیں تو بیشتر یا سحرماں، ناکامی کی تلمی، دروغم داندہ کی شاعری ہے۔ مثلاً یہ کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری تمام وکمال نہیں تو بیشتر ایسی شخصیت کا اظہار کرتی ہے جو شکست خوردہ اور پامال ہے۔ وہ اگر مریضانہ حد تک رچن رچن نہیں تو یقیناً عام انسانوں سے زیادہ رچن رچن عالم ہے۔ مثلاً یہ بھی کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری میں لذت دنیا، جوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، انسانوں سے روزمرہ کی سطح پر معاملہ وغیرہ نہیں ملتا اسی طرح یہ بھی کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری جذبات کے پرزدور پر جوش اظہار کا نام ہے۔ ان کے یہاں رعایت لفظی، محض الفاظ کے دروہست سے دلچسپی، چچیدگی، اسلوب، معنی کی ناداری، ان چیزوں کا پتہ نہیں۔ یہ فہرست بہت لمبی ہو سکتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ میر کے دو تین stereotype

ہمارے یہاں رائج ہیں۔ (بعض اوقات ایک stereotype دوسرے کی نفی بھی کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ میر بہت شکست خوردہ اور درد و اندوہ میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ میر انتہائی مفرد اور کم رائج تھے۔ کسی کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔) ظاہر ہے کہ جو شخص انتہا درجے کا مفرد و ہوا در اس کی نظر میں کوئی چٹا ہی نہ ہو، وہ غم و اندوہ میں غرق کیسے ہو سکتا ہے؟ ایسے شخص کو تو غم و اندوہ کا تجربہ حاصل کرنے، چہ جائے کہ اس میں غرق ہونے، کی فرصت ہی نہ ہوگی۔) ”شعر شور انگیز“ میں میر کا کوئی stereotype نہیں ملتا۔ stereotype سے مراد ہے کسی شخص یا طبقے یا قوم کے بارے میں وہ تصور جو کسی ایسے نظریے پر مبنی ہو، جسے سائنس یا فلسفیانہ مشاہدہ یا استدلال کے بجائے مفروضات کی بنا پر قبولیت حاصل ہو۔ میر کے جو stereotype ہیں ان کی بنیاد شاعر کے منصب اور شاعری کی نوعیت کے بارے میں وہ مفروضے ہیں جو انیسویں صدی میں انگریزی معلومات و آراء کی روشنی میں تیار کئے گئے تھے۔ مثلاً یہ کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے۔ اگر جذبات سچے ہوں تو بہت خوب، ورنہ کم سے کم جذبات تو ہوں۔ ہماری نیش تر تنقید انہیں مفروضات کی روشنی میں لکھی گئی ہے۔ اگر ان مفروضات کو نظر انداز کر کے ہماری کلاسیکی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو جو نتائج برآمد ہوں گے وہ ہماری نیش تر تنقید کے نتائج سے مختلف ہوں گے۔ ”شعر شور انگیز“ اسی مسئلے کی ایک کوشش ہے۔

کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات، ہی کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش (اور اس کوشش میں جدید مغربی شعریات سے بھی حسب ضرورت مدد حاصل کرنے) کے باعث ”شعر شور انگیز“ کی عام فضا اردو کی محدود تنقیدی فضا سے مختلف ہے۔ لیکن مجھے امید ہے کہ یہ بدلی ہوئی فضا بجائے خود وثوق انگیز convincing اور قائل کرنے والی ہوگی۔ کیوں کہ اس کی بنیاد شاعر کے کلام پر ہے، اور اس کے پس منظر میں ہماری تقریباً ساری کی ساری کلاسیکی شاعری ہے۔ اس کی بنیاد مبہم تاثرات اور محسوسات پر نہیں ہے۔ یعنی اس کی بنیاد ان چیزوں پر نہیں ہے جو داخلی اور موضوعی ہیں۔ رچرڈس کہتا ہے کہ شاعری کے بارے میں بہت سے بیانات ایسے ہوتے ہیں جن کی اساس شکلم کے اپنے جذبات و تاثرات پر ہے۔ کیوں کہ ”شاعری کے بارے میں بیانات وضع کرنا مشکل ہے، اور یہ نیش آسان ہے کہ شاعر اور شاعری کے بارے میں اپنے تاثرات و محسوسات بیان کئے جائیں۔“ وہ کہتا ہے کہ اے۔ سی۔ بریڈلی کا یہ جملہ کہ ”شاعری دراصل ایک جوہر spin ہے“ اور جے۔ ڈبلیو۔ میکیل کا یہ بیان کہ شاعری ”ایک مسلسل

مادہ یہ قوت ہے جس کا سفر لا قانی ہے۔ شاعری کے بارے میں بیانات نہیں ہیں، بلکہ محض تاثرات و محسوسات ہیں اور ان کا مقصود صرف یہ ہے کہ قاری کو ان تاثرات سے آگاہ کیا جائے، نہ کہ اسے شاعری کے بارے میں کچھ بتایا جائے۔

مجھے امید ہے کہ رچرڈس نے جس طرح کے بیانات کو ہدف تضحیک بنایا ہے، ”شعر شور انگیز“ بڑی حد تک ایسے بیانات سے عاری ملے گی۔ لہذا اس کی تنقیدی فضا اور میر کے بارے میں جو رائیں اس میں درج ہیں، وہ ہجائے خود کا مل فہم اور وثوق انگیز ہوں گی۔ لیکن ایک بات ایسی ہے جس کی توثیق از خود نہیں ہو سکتی، اور جو از خود مبرہن نہیں ہے۔ (بلکہ یوں کہا جائے کہ بات تو از خود مبرہن ہے، لیکن اس کے پیچھے جو نظریہ شعر ہے، وہ شاید وضاحت اور تصدیق کا محتاج ٹھہرے۔) میری مراد اس بات سے ہے کہ اس کتاب میں دکھایا گیا ہے کہ میر کے کلام میں معنی کی فراوانی ہے۔ یعنی اکثر شعروں کے کئی معنی بیان کئے گئے ہیں، اور ان میں بعض معنی تو ایسے بھی ہیں، جو ایک دوسرے سے متضاد ہیں یا بہت مختلف ہیں۔ اس دیا چے کا مقصود اسی معاملے پر بحث ہے۔ یہ بحث بڑی حد تک نظری اور ایک حد تک میر کے کلام کے حوالے سے ہوئی۔

معنی کس کا مال ہے

کسی متن (text) یا کلام (discourse) کے معنی کو سمجھنے کی کوشش کرنا، اسے خود پر واضح کرنا، اور ضرورت پڑے تو اسے بیان کرنا، یہ سب روزمرہ زندگی کی عام کارگزاریاں ہیں۔ اگر ہم متن یا کلام کے معنی نہ سمجھیں تو زندگی گزارنے کے قابل نہ رہیں گے۔ چونکہ الفاظ کے معنی معاشرہ یا وہ نظام (system) متعین کرتا ہے جس کے تحت الفاظ استعمال ہو رہے ہیں، لہذا آخری تجربے میں معنی کسی کا مال نہیں، صرف اس شخص کا ہے، جو معنی بیان کر رہا ہے۔ اس معنی میں کہ بیان کرنے والے شخص نے الفاظ کے ان معنی کو قبول کر لیا ہے، جو معاشرے یا قلمی نظام (textual system) نے متعین کئے ہیں۔ اگر وہ انہیں قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس کے لئے متن میں کوئی معنی نہیں۔ اور اگر سارا معاشرہ ان معنی کو قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس متن میں مطلقاً کوئی معنی نہیں۔ اگر وہ معنی کسی نظام کی رو سے متعین ہوئے ہیں، تو بھی یہ تعین اس بنا پر ہے کہ معاشرہ اس بات پر متفق ہے کہ قلمی نظام میں قلمی الفاظ کے یہ معنی ہیں، یا یہ معنی بھی ہیں۔ لہذا متن کے معنی کا دار و مدار اس بات پر ہے کہ معاشرہ اس پر متفق ہے،

اور انفرادی طور پر کسی متن کے معنی اسی وقت قائم ہوتے ہیں، جب متن کو استعمال کرنے والا یا اس کے معنی بیان کرنے والا، معاشرے کے فیصلے کو قبول کرے۔

مثال کے طور پر، معاشرہ اس بات پر متفق ہے کہ لفظ ”شیر“ کے وہی معنی ہیں جو انگریزی میں tiger کے ہیں۔ لہذا اگر کوئی شخص اس لفظ کو tiger کے معنی میں استعمال کرتا ہے تو اس سے کہ وہ معاشرے کے دیئے ہوئے معنی قبول کرتا ہے۔ اگر وہ ان معنی کو قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس کی نظر میں لفظ ”شیر“ کا tiger کے معنی میں استعمال بے معنی ہوگا۔ ہم یہ بات آئے دن دیکھتے رہتے ہیں کہ مصنفوں پر اعتراض ہوتا ہے کہ انھوں نے فلاں لفظ فلان استعمال کیا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ مصنف نے معاشرے کے اصول کی خلاف ورزی کی ہے۔ لیکن خود مصنف نے کچھ نہیں کیا ہے، سوائے اس کے کہ اس نے اس لفظ کے کوئی معنی اپنے دل میں فرض کر لئے ہیں۔ اگر سب لوگ مصنف کے مفروضہ معنی کو قبول کر لیں تو کوئی جھگڑا نہیں۔ شاہ نصیر نے جب ”تظلم“ کو ”ظلم کرنا“ کے معنی میں لکھا تو لوگ ان پر ہنسنے لگے کہ ”تظلم“ کے معنی ہیں ”فریاد کرنا“ نہ کہ ”ظلم کرنا“۔ لیکن اگر سب لوگ مان جاتے کہ ”تظلم“ کے معنی ”ظلم کرنا“ بھی ہیں تو شاہ نصیر غلط نہ ٹھہرتے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم کسی متن میں کسی ایسے لفظ سے مدد چاہتے ہیں، جس کے معنی ہمیں ٹھیک سے نہیں معلوم رہتے۔ لہذا ہم یا تو لغت دیکھتے ہیں یا کسی سے پوچھتے ہیں، یا پھر خود ہی اس کے کوئی ایسے معنی فرض کر لیتے ہیں جو سیاق و سباق سے متبادر ہوں۔ ممکن ہے کہ جو معنی ہم نے فرض کئے ہوں وہ ”غلط“ ہی ہوں۔ لیکن اس کے باوجود وہ متن ہمارے لئے ہامتی رہتا ہے کیوں کہ سیاق و سباق کی روشنی میں ہمارے مفروضہ معنی بھی ممکن تھے۔ لہذا اس متن کی حد تک اس کے معنی ہم نے خود پیدا کئے۔ لہذا کسی متن کے معنی ہم ”غلط“ سمجھتے ہوں یا ”صحیح“، دونوں صورتوں میں وہ معنی ہم ہی نے بنائے ہیں۔ اس متن میں پہلے سے موجود نہ تھے۔

اس اصول کی دوسری مثال وہ الفاظ ہیں جن کے معنی بدل جاتے ہیں۔ یہ صورت ان الفاظ کے ساتھ بھی ہوتی ہے جو خود کسی زبان کے اصلی دسی الفاظ ہیں، اور ان کے ساتھ بھی جو غیر زبان سے درآمد ہوتے ہیں۔ پہلی صورت کی مثال لفظ ”رڈی“ ہے جو پہلے بمعنی ”عورت“ تھا۔ اب ”طوائف“ کے معنی میں ہے۔ دوسری صورت کی مثالیں بے شمار ہیں۔ مثلاً ”اثر“ عربی میں ”نقص قدم“ کو کہتے ہیں۔ اس سے فارسی اردو میں ”متیجہ“ کے معنی بنے۔ پھر ہمارے یہاں یہ ”خاصیت“ کے معنی میں آیا۔

(بحوالہ سید سلیمان ندوی) اور اب جس معنی میں متداول ہے وہ ہے effect, influence۔ ”نشان“ کے معنی میں ”اثر“ کی جمع ”آثار“ ہے۔ مثلاً ”آثار قدیم“۔ لیکن غالب اور میر نے ”اثر“ کو بھی ”نشان“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر

اے صر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

(میر، دیوان دوم)

طالع بیل بائیں کہ سماں داراڑ پے

پارہ براثر خون شکار آمد و رفت

(غالب)

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی لفظ ”اثر“ یا ”آثار“ کے اندر تھوڑا ہی بھرے ہوئے ہیں۔ پہلے کسی شخص یا کچھ لوگوں نے ”اثر“ کو کسی نئے معنی میں استعمال کیا ہوگا، پھر وہ معنی متداول ہو گئے کیوں کہ معاشرہ ان پر متفق ہو گیا۔

لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ کسی متن میں جو معنی ہیں، کیا ان کی تخلیق مصنف نے کی ہے؟ یعنی کیا کوئی خاص ضابطہ ہے جس کی رو سے کسی متن کے بنانے والے کو ہم ان معنی کا بنانے والا کہہ سکتے ہیں جو اس متن میں ہیں؟ ظاہر ہے کہ متن بنانے والا تو کوئی شخص ضرور ہے اور متن مجموعہ ہے الفاظ کا۔ جس خاص طرح سے اور جس طرز سے متن بنانے والے نے الفاظ کو جمع کیا ہے وہ بڑی حد تک فن بنانے والے کا ہی مرہون منت ہے۔ تو کیا اس طرح متن میں جو مزید معنی پیدا ہوئے انکا بنانے والا مصنف نہیں، بلکہ متن کو استعمال کرنے والا ان کا مصنف ہے؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں۔ لیکن فی الحال ہم اتنا کہہ سکتے ہیں کہ الفاظ کو مرتب و مجتمع کر کے متن بنانے والے نے ان الفاظ کو مزید معنی خود سے نہیں بخشے ہیں۔ وہ مزید معنی بھی اس لئے وجود میں آئے ہیں کہ معاشرے کا ان ذرائع پر اتفاق ہے جن کے ذریعہ کلام میں معنی مزید (یا محض معنی) پیدا ہوتے ہیں۔ مصنف تو صرف وہ سیاق و سباق پیدا کرتا ہے (یعنی وہ نظم و ترتیب پیدا کرتا ہے) جس میں ہم معاشرے کے بنائے ہوئے اصولوں اور قواعد کی پابندی کرتے ہوئے معنی کا وجود دیکھتے ہیں۔

مثلاً یہ پانچ لفظ ہیں:

شام۔ ہوئی۔ وہ۔ گھر آیا۔

ان الفاظ کے جو معنی ہیں وہ معاشرے نے متعین کئے ہیں۔ معاشرے نے یہ بھی متعین کیا ہے کہ وہ کون سی تراکیب و ترتیب ہیں جن میں ہم ان الفاظ کو مرتب کریں تو پوری مرتب کردہ وضع (Structure) با معنی ہوگی۔ مثلاً یہ سب ترتیب با معنی ہیں:

(۱) شام ہوئی وہ گھر آیا

(۲) ہوئی شام وہ گھر آیا

(۳) ہوئی شام گھر آیا وہ

(۴) وہ گھر آیا شام ہوئی

(۵) وہ آیا گھر شام ہوئی

(۶) وہ آیا گھر ہوئی شام

اور بھی ترتیب ہو سکتی ہیں، لیکن مثال کے لئے اتنی کافی ہیں۔ اب معنی پر غور کیجئے:

(۳) وہ گھر آیا شام ہوئی

اس کے حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) وہ گھر آیا، اس سے یہ بات ثابت ہوئی کہ شام ہوئی، کیوں کہ وہ شام ہی کو گھر آتا ہے۔

(۲) وہ گھر آیا۔ شام ہوئی۔ یعنی دو الگ الگ دوے پیش آئے۔ ایک تو یہ کہ وہ گھر آیا۔

دوسرا یہ کہ شام ہوئی۔

(۳) وہ گھر آیا، کو یا شام ہوئی۔

(۴) وہ گھر آیا اس لئے شام ہوئی۔

(۵) وہ گھر آیا؟ شام ہوئی۔ یعنی شام ہوگئی، کیا وہ گھر آیا؟

(۶) وہ گھر آیا؟ شام ہوئی؟

اور بھی معنی ممکن ہیں، لیکن اب مندرجہ ذیل باتوں پر غور کیجئے:

(۱) اوپر ایک سے چھ تک جو جملے درج ہیں وہ ہمارے لئے با معنی ہیں کیوں کہ معاشرے کے

بنائے ہوئے اصول، یعنی صرف دُجو، اس کی اجازت دیتے ہیں۔

(۲) اوپر ایک سے چھ تک جو معنی جملہ نمبر چار کے درج ہیں وہ اس لئے جائز (valid) ہیں کہ معاشرے کے بنائے ہوئے اصول، یعنی صرف دُجو، اس کی اجازت دیتے ہیں۔

(۳) اوپر ایک سے چھ تک جو معنی جملہ نمبر چار کے درج ہیں، وہ اسی جملے سے برآمد ہوئے ہیں۔ میں نے یہ معنی اس میں الگ سے ڈالے نہیں ہیں۔ اس جملے میں اگر کثرت معنی ہے تو اس لئے کہ جملے کی وضع (structure) اس کثرت یا تعدد امکانات کی حامل ہے۔

(۴) اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ جملہ نمبر چار استعاراتی یا تمثیلی روش کا ہے، تو مندرجہ ذیل الفاظ کی ایسی تعبیریں (یعنی ایسے معنی) بھی ممکن ہیں جو جملے کے نحوی نظام اور نشانیاتی نظام (sign system) یعنی اس کی فنی حیثیت سے متضاد نہ ہوں، لیکن ان کے ”لفظی“ معنی نہ ہوں :

وہ ، گھر ، شام

لہذا اگر اس جملے کو استعاراتی فرض کیا جائے تو جو معنی اوپر ایک سے چھ تک بیان کئے گئے ہیں، ان کے بھی معنی ممکن ہیں۔ یعنی اگر استعارہ یا تمثیل یا علامت ہو تو معنی در معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔

(۵) آپ کہہ سکتے ہیں کہ اگر مندرجہ بالا الفاظ (یا ان میں سے کسی لفظ) کو استعارہ یا علامت یا تمثیل فرض کریں تو جو معنی پیدا ہوں گے وہ یقیناً مصنف کے اپنے خلق کردہ ہوں گے، کیوں کہ اسی نے ان الفاظ کو مجازی معنی میں برتا ہے۔ لیکن یہ جواب درست نہیں۔ کیوں کہ مجازی معنی خود ایک نظام کے تابع ہیں اور اس نظام کا خالق معاشرہ ہے۔ یعنی معاشرے نے طے کیا ہے کہ الفاظ کے مجازی معنی بھی جائز (valid) ہو سکتے ہیں۔ اگر کوئی معاشرہ طے کرے کہ الفاظ کے معنی مجازی جائز نہ ہوں گے تو استعارہ، علامت، تمثیل، سب غائب ہو جائیں گے۔ لہذا یہ معنی بھی نظام کے پیدا کردہ ہیں، مصنف کے نہیں۔

اب ہمارے اصل الفاظ پر غور کریں :

شام ہوئی وہ گھر آیا

ان کو ترکیب دے کر ہم نے چھ تراکیب بنائیں جو یا معنی تھیں۔ اب ان تراکیب کو دیکھئے :

(۱) وہ ہوئی آیا شام گھر

(۲) شام آیا وہ گھر ہوئی

(۳) ہوئی آیا وہ شام گھر

(۴) شام گھر وہ ہوئی آیا

یہ تین بے معنی ہیں کیوں کہ صرف دشواری کی اجازت نہیں دیتا۔ لیکن سیاق و سباق یا علامتی روش، یا ایسی ہی کوئی اور بات، ان کو بھی بامعنی کر سکتی ہے۔ مثلاً:

سوال: کیا وہ خوش ہوئی؟ کیا شام گھر آیا؟

جواب: وہ ہوئی، آیا شام گھر۔

لہذا ثابت ہوا کہ معنی کا وجود ترتیب (یعنی صرف دھجی) سیاق و سباق اور مروج نظام کا تابع ہے۔ مصنف خود معنی نہیں پیدا کرتا، بلکہ ایسے سیاق و سباق بناتا ہے، اور ایسی ترتیب پیش کرتا ہے اور مروج نظام کے امکانات کو اس طرح استعمال کرتا ہے، کہ اس کا کلام بامعنی ہو جاتا ہے۔

معنی چہ معنی وارد؟

رچرڈس نے معنی کی بحث میں لکھا ہے کہ مندرجہ ذیل سوالوں کے جواب میں تنقید کی کلید اعظم ہے۔ (۱) معنی کیا ہے؟ (۲) جب ہم معنی برآمد کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو دراصل ہم کیا کر رہے ہوتے ہیں؟ اور (۳) وہ کیا شے ہے جسے ہم برآمد کر رہے ہوتے ہیں؟ ان کے جواب میں رچرڈس نے معنی کی چار قسمیں بیان کی ہیں۔ (۱) مفہوم۔ یعنی جب ہم بولتے ہیں تو سننے والے کو کسی صورت حال سے آگاہ کرنے یا کسی صورت حال کی طرف توجہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ (۲) احساس۔ یعنی جب ہم بولتے ہیں تو جس صورت حال کی طرف سننے والے توجہ کرتا یا جس سے اسے آگاہ کرنا چاہتے ہیں، اس صورت حال کے بارے میں ہمارے کچھ جذبات و احساسات بھی ہوتے ہیں۔ (۳) ہیجہ۔ یعنی شکلم کا اپنے سننے والے کے سینے کوئی رد یہ بھی ہوتا ہے اور شکلم کا لہجہ اس روپے کا تابع ہوتا ہے۔ اور (۴) مقصود۔ یعنی شعوری یا غیر شعوری طور پر شکلم کسی مقصود کو حاصل کرنے، یا اپنے کسی مقصود کو آگے بڑھانے کے لئے گنگو کرتا ہے۔ شکلم ”عام طور پر کسی غرض یا مقصد سے بولتا ہے۔ اور اس کی غرض یا مقصد اس کے کلام پر اثر انداز ہوتا ہے۔“ رچرڈس مزید کہتا ہے کہ ”زبان اور بالخصوص شعری زبان، ایک نہیں بلکہ متعدد کام یک وقت انجام دیتی ہے“ اور ہمیں ان کاموں میں تفریق کرنا سیکھنا

چاہتے۔

رجہ زس کی باتیں بڑی حد تک صحیح، لیکن محدود ہیں۔ مثلاً یہ تو درست ہے کہ شکلم جو بات کہہ رہا ہے، اس کے بارے میں اس کے اپنے احساس و جذبات بھی ہوں گے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وہ احساس یا جذبہ براہ راست اس کی گفتگو پر اثر انداز نہ ہو۔ یہی حال مقصود کا بھی ہے۔ عام حالات میں ہم گفتگو بھینا اس لئے کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ ہم کسی مقصد کو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن کیا شاعری ان معنی میں گفتگو ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ ہے، تو بھی اس گفتگو میں اردو شاعری میں کیا فرق ہے جس کی طرف والیری نے اشارہ کیا ہے؟ والیری کہتا ہے:

شاعری زبان کا فن ہے۔ لیکن زبان عملی کاروبار کے مقصد سے بنی گئی ہے۔
یہ بات قائل فور ہے کہ انسانوں کے درمیان ترسیل کے دوران یقین اور قطعیت کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب محض عملی کام ہوں، اور جن کے ذریعہ ہم ربانی عمل کی تصدیق حاصل کریں۔ میں نے آپ سے ماچس مانگی۔ آپ نے ماچس مجھے دے دی۔ آپ نے میری بات سمجھ لی۔

لیکن مجھ سے ماچس مانگتے وقت آپ نے کوئی ایسا لہجہ، کوئی ایسا طرز اور انگی اختیار کیا۔ کتاب کے الفاظ کا مصوتی آجنگ اور آپ کے چھوٹے سے جملے کے خط و خاں مجھے یاد آتے رہے، میرے اندر گونجنے رہے، گویا انہیں وہاں آکر یاد ہاں آنے میں مسرت ہو رہی ہو۔ مجھے بھی اس جملے کو بار بار یاد ہرانا اچھا لگتا ہے۔ اگرچہ یہ جملہ اپنے معنی کھو چکا ہے، اپنی کام آمدگی سے عاری ہو چکا ہے، لیکن پھر بھی وہ ابھی زندہ ہے، گویا اس میں اب کوئی بالکل نئی طرح کی زندگی ہو... یہاں ہم مملکت شعری بالکل سرحد پر ہیں۔

زبان کا طبعی، شعری حصہ، یعنی نظم کا عمل، ترسیل کے بعد باقی نہیں رہتا۔ اس نے اپنا کام کر دیا ہے۔ لیکن جس لہجہ، اپنے ہی کسی اثر یا زور کی بنا پر زبان کا یہ شعری حصہ اتنی اہمیت حاصل کر لے کہ یہ اپنے کو جائے عزت دار بنائے، اور نہ صرف عزت دار اور توجہ انگیز بنائے، بلکہ مرغوب بنائے، تو پھر ایک نئی بات ہوتی ہے۔ ہم شعری کائنات میں داخل ہوتے ہیں۔

یہ بات ظاہر ہے کہ والیری کی نظر میں کلام یا متن کا تقابل اہم ہے۔ متن بنانے والے کا فضا اہم نہیں۔ متن بنانے والے کا فضا تو ماچس مانگنا تھا، اور وہ پورا ہوا۔ اس کے بعد متن کی کوئی اہمیت نہیں۔

وہ مردہ ہے۔ لیکن اگر متن کے حاصل کرنے والے نے اس میں کوئی ایسے معنی نکال لئے یا دیکھ لئے جن کی بناء پر وہ متن اپنا مقصد پورا کرنے کے بعد بھی کارآمد یا موثر ہے، تو متن بنانے والے کا خفا کچھ بھی ہو، لیکن اس کے وہ معنی بھی جائز (valid) ہیں جو اس نے مراد نہیں لئے تھے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ چرڈس کی غرض عام روزمرہ دنیا میں کلام سے ہے، اور والیری شاعری کے متن کی بات کر رہا ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ روزمرہ کی دنیا میں جو متن بنائے جاتے ہیں وہ اور طرح کے ہیں اور شاعری کے متن اور طرح کے ہیں۔ یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے کیوں کہ اوپر جس جملے کی مثال میں نے دی ہے، اس سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ کثیر المعنویت تمام متن میں کم و بیش موجود ہوتی ہے۔ کیوں کہ متن کا مزاج ہی ایسا ہے کہ وہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے، اور جب تک ہم نظام زبان (language system) اور نظام متن (text system) کے قواعد کی پابندی کرتے رہیں، متن سے ہر وہ معنی نکالنے کے مجاز ہوں گے جو اس کے اندر موجود یا ممکن ہیں۔

والیری کے بیان سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا ارادہ کئے بغیر بھی شعر کہنا ممکن ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ بنانے والے نے متن اس غرض سے نہ بنایا ہو کہ اسے شعر سمجھا جائے، لیکن پھر بھی اسے شعر قرار دیا جائے؟ ہمارے یہاں قدما نے شعر کی تعریف یہ کی تھی کہ موزوں ہو، یا معنی ہو، اور یا ارادہ کہا جائے۔ یا ارادہ کی شرط اس لئے تھی کہ قرآن پاک میں بھی بہت سے فقرے موزوں ہیں، لیکن ان کو محض شاعری سے الگ کرنا ضروری تھا۔ لیکن اس اصول کے پیچھے شعریات کا ایک بہت بڑا مسئلہ تھا کہ اگر کوئی محض کوئی متن بنائے، لیکن وہ شعر کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو، یا جانتا ہی نہ ہو کہ شعر کیا ہے، تو کیا اس کے متن کو شعر قرار دے سکتے ہیں؟ یہ مسئلہ اس وقت اور پیچیدہ ہو جاتا ہے جب کوئی شعری متن پہلے سے موجود ہو، اور پھر کوئی شخص (مثلاً کوئی بچہ) آڑی ترجمی لکیریں اس طرح کھینچے کہ وہ لکیریں اس متن کی شکل اختیار کر لیں جو اس شاعر نے شعوری طور پر بنایا تھا۔ مثلاً کوئی بچہ آڑی ترجمی لکیریں کھینچتے کھینچتے غالب کا شعر بنا ڈالے تو اس کی حیثیت کیا ہوگی؟ ظاہر ہے کہ غالب کا شعر تو غالب کا شعری ہے۔ لیکن وہ آڑے ٹیڑھے نقش جو بچے نے بنائے ہیں اور جنہوں نے غالب کے شعر کی شکل اختیار کر لی ہے، انہیں غالب کا شعر کہا جائے گا، یا اس بچے کا؟

رباعی کی ایجاد کے بارے میں قصہ مشہور ہے کہ اخروٹ لڑھکاتے لڑھکاتے بچے کی زبان سے بے ساختہ یہ متن نکلا:

غلطاً غلطاً ہی رودتالب گو

اس کا وزن اتنا پسند کیا گیا کہ لوگوں نے اس پر ایک پوری صنف سخن کی بنیاد ڈال دی۔ ظاہر ہے کہ یہ تھا تو مصرع ہی، ورنہ اس کی تقطیع ایک باقاعدہ بحر (مکر ہزج) پر ممکن نہ ہوتی۔ قدیم یونانی مصور پروٹو جینس (Protogenes) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک کتے کی تصویر میں اس کے منہ سے جھاگ لٹکا ہوا دکھانا چاہتا تھا لیکن ہزار کوشش کے باوجود بات نہ بنتی تھی۔ آخر اس نے جھنجھلا کر اپنا برش ہی تصویر پر دے مارا۔ رنگ بھرے برش کا جو دھبہ کتے کے منہ پر لگا تو اس سے بھید وہی صورت پیدا ہو گئی جس کو حاصل کرنے کی کوشش وہ ہزار بار کر چکا تھا۔ تو کیا وہ تصویر اس لئے فن پارہ نہ کہلائے گی کہ اس کے بنانے میں ارادے کو دخل نہ تھا؟

ظاہر ہے کہ ارادے کی شرط جو ہمارے قدامت لگاؤ کی تھی اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ ایک عملی بات کہی جائے۔ چونکہ زبان میں شاعری کی صفت از خود موجود ہے، اس لئے شاعر وہی ہے جو اس صفت کو کسی نظام اور ضابطے کے تحت بر دے کا دلائے۔ ورنہ خود اس شرط میں یہ بات مظہر ہے کہ شعر کہنے کا ارادہ کئے بغیر بھی شعر بنایا جاسکتا ہے (یا بن سکتا ہے) اس شرط سے مراد بظاہر صرف یہ تھی کہ شعر کو بطور فن حاصل کرنا چاہئے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ بقول ہانس یاؤس کوئی بھی متن وجود میں آنے کے بعد اپنی زندگی خود اختیار کر لیتا ہے اور متن کے خالق کے دائرۂ اختیار کے باہر نکل جاتا ہے۔ سرسید نے کب یہ چاہا تھا کہ ان کے مضامین کو انشا پر دازی کا شاہکار قرار دیا جائے؟ وہ تو اصلاح قوم کر رہے تھے۔ لیکن آج ہم ان کے مضامین اس لئے پڑھتے ہیں کہ ان میں انشا پر دازی کا حسن ہے، ان کے اصلاحی پہلو سے ہمیں چند اں غرض نہیں۔ یہ بالکل وہی صورت حال ہے جو دالیری اور ماچس مانگنے والے سادہ سے بنیلے کی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ کسی صنف یا ہیئت کو اختیار کرنے میں مصنف کے ارادے کو ضرور دخل ہوتا ہے۔ اگر میں رباعی لکھوں، اور اس کا وزن رباعی کے لوازمات پر پورا اترے تو پھر اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ اس رباعی میں ریاضی کا مسئلہ نظم ہوا ہے یا عشق و معرفت۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ چوں کہ اس متن

میں ریاض کا مسئلہ نظم ہوا ہے، عشق و معرفت نہیں، اس لئے یہ رہائی نہیں ہے۔ لیکن کسی مصنف یا بیست کو اختیار کر لینے کے بعد مصنف اس بیست یا صنف کے تقاضوں کا پابند ہو جاتا ہے۔ لہذا اس کے ارادے کی اہمیت اتنی مرکزی نہیں ہے جتنی ہم سمجھتے ہیں۔

مغرب میں ایک کتب لکھ اس خیال کا حامی ہے کہ متن کے معنی معلوم کرنے کے لئے ضروری ہے کہ مصنف کے فضا و مراد کو متعین کیا جائے۔ ومزٹ (Wimsatt) اور بیرڈسلی (Beardsley) نے مراد و مصنف کی تعریف یہ کی ہے کہ وہ نقشہ یا منصوبہ جو مصنف کے ذہن میں موجود تھا اسے اس کا فضا یا مراد کہہ سکتے ہیں۔ اب ومزٹ اور بیرڈسلی پوچھتے ہیں کہ فضا کے پاس مراد و مصنف کا تعین کرنے کے ذرائع اور اسباب کیا ہیں؟ اگر مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہوا، تو اس کا متن ہی اس بات کو واضح کر لے کے لئے کافی ہے جو وہ کرنا چاہتا تھا۔ اور اگر مصنف اپنے مقصد میں ناکام ہے، تو اس کی مراد کو ثابت کرنے کے لئے متن کی شہادت ناکافی ہے۔ فضا کو متن کے باہر جانا ہوگا، اور وہ بھی اس بات یا اس ارادے کو ثابت کرنے کے لئے جو نظم (یعنی متن) میں نہیں ہے۔ اسپنگارن (Spingarn) پر تنقید کرتے ہوئے ومزٹ اور بیرڈسلی کہتے ہیں کہ ایک طرف تو یہ کہا جاتا ہے کہ مصنف کی مراد کو متعین کرنے کے لئے ہمیں لکھ تخلیق کو بنیاد بنانا چاہئے۔ یعنی خود نظم میں صرف شدہ فن کاری کے حوالے سے مراد مصنف متعین ہوگی۔ اور دوسری طرف اس بات کا کوئی جواب نہیں کہ اگر مصنف اپنے ارادے میں ناکام ہوا، تو اس کا ثبوت نظام کے باہر ہی سے مل سکتا ہے۔ یعنی جس بات کو کہنا مصنف کو مقصود تھا، اگر وہ نظم میں نہیں، تو ہمیں کیسے معلوم ہو کہ اس کا مقصود کیا تھا؟ لامحالہ ہمیں نظم کے باہر جانا پڑے گا۔ اور اگر ہم نظم کے باہر گئے تو وہ شرط کہاں گئی کہ نظم اپنے مقصد میں ناکام ہے کہ کامیاب، اس کا تفسیر نظم ہی کے حوالے سے ہونا چاہئے۔

ایٹ نے تو صاف ہی کہہ دیا ہے کہ جب تک نظم مکمل نہ ہو، مجھے کیسے معلوم ہو کہ میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ ایٹ کہتا ہے کہ شاعر تو محض medium (صنف، بیست، صرف و نحو پر مبنی ترکیب) کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی بات کو گیڈمر (Gadamer) نے یوں کہا ہے کہ ”متن کو زندگی کے اظہار کے طور پر نہیں، بلکہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس کے اندر اسے سمجھنا چاہئے۔“ ومزٹ اور بیرڈسلی کہتے ہیں کہ متن کو سمجھنے کے لئے فضا سے مصنف کو معلوم کرنا نہ ضروری ہے اور نہ ممکن ہے۔ ”شاعری اسلوب کا کارنامہ ہے، ایسا کارنامہ

جس میں معنی کا ایک پیچیدہ نظام بیک وقت بروئے کار آتا ہے۔ شاعری (اظہار مطلب میں) کامیاب اس لئے ہوتی ہے کہ اس میں جو کچھ کہا جاتا ہے یا زیرِ سطح مضمر (implied) ہوتا ہے، وہ تقریباً سب کا سب (اس کے معنی کے لئے) مفید مطلب ہوتا ہے۔ نظم نہ خدا کی ہے اور نہ مصنف کی... وہ معاشرے کی ملکیت ہے۔ نظم زبان میں تجسیم پاتی ہے، اور زبان معاشرے کی مخصوص ملکیت ہے، اور یہ انسان کے بارے میں ہوتی ہے، انسان جو علم عامہ کی شے ہے۔“ (وٹزٹ اور ہیرڈسلی) ای۔ ڈی۔ ہرش، جو مراد مصنف کو خاص اہمیت دیتا ہے، اور وٹزٹ ہیرڈسلی کے علی الرغم اس کا دعویٰ ہے کہ خدائے مصنف کو جاننا ممکن بھی ہے اور ضروری بھی، وہ بھی خدائے مصنف کو تفہیم میں اعلیٰ ترین مقام نہیں دیتا۔ وہ صرف یہ کہتا ہے کہ اگر خدائے مصنف کو نظر انداز کرنے سے کوئی غیر معمولی قدر نہ حاصل ہو تو ہمیں اس کو نظر انداز کرنے کا کوئی حق نہیں۔ غالب کے شعروں کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ انہوں نے ان کے جو معنی خود بیان کئے ہیں، ہم ان سے بہتر معنی انہیں اشعار سے حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں خدائے مصنف کو نظر انداز نہ کرنے میں خود غالب کا نقصان ہے اور ہمارا بھی۔

المعنی فی بطن الشعر

غالب اور میر کے کلام میں کثیر المصوویت ثابت کرنے کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئی ہیں ان پر یہ سواں اکثر قائم کیا جاتا ہے کہ صاحب یہ سب تو ٹھیک ہے، لیکن ایسے معنی اور اتنے بہت سے معنی شاعر کے ذہن میں تھے بھی کہ نہیں؟ اگر نہیں، تو پھر ان معنی کی حقیقت کیا ہے؟ اس کا آسان جواب تو یہ ہے کہ خود آپ کے پاس اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہ شاعر نے مراد نہیں لئے تھے؟ لیکن چونکہ غالب اور میر، اور غالب یا میر ہی کیوں تمام شاعری کی تنقید کے لئے اس سوال کی اہمیت مسلم ہے، لہذا اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے میں سوال کو کئی حصوں میں تقسیم کر کے ہر حصے پر بحث کرتا ہوں۔

(۱) کیا خدائے مصنف کو معلوم کرنا ضروری ہے؟

(۲) تفہیم و شرح (Hermeneutics) کے عمل میں خدائے مصنف کی کیا

اہمیت ہے؟

(۳) کیا وہ معنی، جو مصنف نے مراد نہ لئے ہوں، وجود نہیں رکھتے؟ یا وہ وجود

رکھتے ہیں، لیکن جھوٹے معنی ہیں؟

(۴) کیا مصنف یہ جان سکتا ہے کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟

(۵) کیا ہم کسی شعر کے معنی کا تعین قطعیت کے ساتھ اور اس دعوے کے

ساتھ کر سکتے ہیں کہ اس کے بس وہی معنی ہیں جو ہم بیان کر رہے ہیں؟

(۶) کیا کسی متن میں معنی کثیر کا وجود اور معنی کثیر کا احتمال ایک ہی چیز ہیں؟

پہلے سوال کا جواب تو یہ ہے کہ بسا اوقات ہم مصنف کو بھی نہیں جانتے، مثلاً مصنف کو کیا جان سکیں گے۔ لہذا جس چیز کا جاننا ہمیشہ ممکن نہ ہو اس کو تفہیم شعر کی شرط ٹھہرانا کھیل شروع کرنے سے پہلے بازی ہار جانے کے مترادف ہے۔ ہمارے یہاں چونکہ زبانی شعر سنانے کی روایت اب بھی بہت رائج ہے، اس لئے شاعر کے نام کے بغیر اس کا شعر مشہور ہو جانا عام بات ہے۔ جو لوگ مغربی شاعری، مطبوعہ متن اور سائنسی اصولوں پر مدون شدہ متون کے بہت کلمہ گو ہیں، وہ بھی اس بات سے واقف ہیں کہ مغربی ادب کا بھی خاصا حصہ ایسے کلام پر مشتمل ہے جس کے مصنف کیا، زمانہ تخلیق کا بھی پتہ نہیں۔ پھر ایسے مصنف ہیں جن کا نام ہی نام ہے، اور یہ احتمال بھی ہے کہ یہ نام محض علامت ہو اور اصل مصنف کوئی اور ہو، یا بہت سے لوگ ہوں۔ مشرق و مغرب دونوں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں۔ مثلاً سورا اس کے بارے میں اب خیال یہ ہے کہ جو کلام اس کے نام سے مشہور ہے وہ کئی صدیوں میں کئی لوگوں نے لکھا اور ممکن ہے اصلی سورا اس کوئی نہ ہو، یا اگر ہو بھی تو اس کا کلام سورا اس سے منسوب مجموعہ اشعار میں شامل نہ ہو۔ کچھ ایسی ہی صورت حال ہو سکتی بھی ہے۔ بہت تحقیق کے بعد اب کہا جانے لگا ہے کہ ہومر کا وجود رہا ہوگا، لیکن الیڈ اور اوڈیسی میں جو کچھ شامل ہے وہ سب اس کی تصنیف نہیں، بلکہ اس کا کچھ حصہ اس کے پہلے کا ہے اور کچھ اس کے بعد کا ہے۔ ہمارے یہاں یہ حال ہے کہ بعض بڑے شعرا کی بھی اہم تنقیدات، بلکہ تاریخیں تک غائب ہیں۔ اب تک یہ نہ معلوم ہو سکا کہ ولی کا شمالی ہند میں آنا کب ہوا تھا اور ان کا انتقال کب ہوا؟ مہر کے لکھنؤ آنے کا سال تاریخ ہمیں معلوم نہیں۔ سودا نے دلی کب چھوڑی، ہم نہیں جانتے۔ خود ہمارے زمانے میں معلومات کے فقدان کا یہ عالم ہے کہ اقبال کی تاریخ ولادت برسوں مترض بحث میں رہی۔ ان کے والد کے نام پر اختلاف رائے رہا۔ کون کون سی کتابیں اقبال کے زیر مطالعہ کب رہیں، اس کے بارے میں ہم بہت کم جانتے ہیں۔ (مثلاً انھوں نے اقتصادیات کی کون

سی کتابیں پڑھی تھیں اور ان کتابوں کا ان کے افکار پر کیا اثر پڑا؟ پریم چند کی زندگی میں دوسری عورت کب داخل ہوئی، وہ کون تھی، اور پریم چند کے فن پر اس تعلق کا کیا اثر پڑا، ہمیں نہیں معلوم۔

اس طرح کی سیکڑوں اہم باتیں ہیں جو ہم بڑے مصنفوں کے بارے میں بھی نہیں جانتے۔ ایسی صورت میں ان کا خفا متعین کرنے کا دعویٰ یا کوشش محض خود فریبی ہے۔ بہت سے بہت یہ ہو سکتا ہے کہ ہم یہ کہہ سکیں کہ فلاں شعر غزل کا ہے، لہذا شاعر غزل کہہ رہا تھا (یعنی غزل کے قوانین کی پابندی کر رہا تھا)۔ اس سے ہم یہ مطلب نکال سکیں گے کہ شاعر کا خفا کسی حقیقی واقعے کو ظہور کرنے کا شاید نہ رہا ہوگا۔ اس طرح ہم شعر کے معنی بیان کرنے میں ان باتوں کو اہم قرار دیں گے جو غزل کی شعریات سے متعلق ہیں۔ لیکن یہاں بھی مشکل یہ ہوگی کہ غزل کے اکثر شعر اگر اکیلے پڑھے یا سنے جائیں تو ان کے قافیہ ردیف کا تعین بعض اوقات ناممکن، اور کبھی کبھی بہت مشکل ہوتا ہے۔ قافیہ ردیف کا تعین کئے بغیر غزل کے بارے میں بہت سی باتیں بیان نہیں ہو سکتیں۔

لہذا جس چیز کو معلوم کرنا بسا اوقات ناممکن ہو، اور اکثر بہت مشکل، اس کو تعین معنی کی شرط نہیں ٹھہرا سکتے۔ لیکن فرض کیجئے کوئی ٹھہرا بھی دے، تو اس سے کیا فائدہ ہوگا؟ مثلاً میر۔

شہاں کہ کل جو اہر تھی خاک پا جن کی

انھیں کی آنکھ میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

(دیوان اول)

اس شعر میں چونکہ بظاہر ایک تاریخی حوالہ ہے، اس لئے یہ جاننا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریخی واقعہ کیا ہے جس کا حوالہ اس شعر میں ہے؟ فرض کیجئے ہمیں معلوم ہو جائے کہ یہ شعر احمد شاہ کے بارے میں ہے۔ کیا اس معلومات سے شعر کی خوبی میں کچھ اضافہ ہوا، یا اس کی روشنی میں شعر کی معنی فہمی آسان ہوگئی؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ بلکہ اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ یہ شعر محض احمد شاہ کے بارے میں ہے، اور کسی اور بادشاہ پر، کسی اور صورت حال پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا، تو اس سے شعر کا نقصان ہوگا۔ اور اس وقت جب ہمیں معلوم بھی نہیں کہ یہ شعر واقعی احمد شاہ کے بارے میں ہے، ایسا دعویٰ کرنا غیر ضروری اور شعر فہمی کے خلاف ہے۔

خفاے مصنف کو متعین کرنے کے معنی یہ ہیں کہ مثلاً ہم دعوے سے کہہ سکیں کہ مصنف نے

قلاں لفظ کے قلاں معنی مراد لئے ہیں اور قلاں نہیں۔ اکثر تو یہ دعویٰ بالکل غیر ضروری ہوگا کیوں کہ اگر کسی لفظ کے کوئی معنی شعر کے سیاق و سباق میں قائم ہی نہیں ہوتے تو اس کے لئے فضاے مصنف کا سہارا لینا بے معنی ہے، خود شعر کی دلیل کافی ہے۔ مثلاً میر۔

نکلی تھی اس کی تیج ہوئے خوش نصیب لوگ

گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب

یہ بستیاں اجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں

دل ہو گیا خراب جہاں پھر رہا خراب

(دیوان دوم)

پہلے شعر میں ”نکلی تھی“ کے معنی ”نیام سے نکلی تھی“ کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کہ فضاے مصنف ہمیں رہا ہوگا، فضول بات ہے۔ سیاق کلام سے ظاہر ہے کہ تلواری کا نیام سے نکلتا مراد ہے نہ کہ صندوق سے نکلتا۔ (ہاں اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ نیام سے نکلنے کے علاوہ کمر سے نکلتا، مگر سے نکلتا، یہ بھی معنی نامناسب نہیں۔) دوسرے شعر میں ”خراب“ کے معنی ”ویران، اجڑا ہوا“ ثابت کرنے کے لئے کسی دلیل کی حاجت نہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ کوئی اور معنی یہاں مناسب نہیں۔ دوسرا شعر جس غزل کا ہے، اس کا مطلع ہے۔

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب

آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے وہ ہیں آب

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شعر کا لہجہ شکایت کا ہے یا معشوق کی تعریف کا؟ فرض کیجئے فضاے مصنف معلوم ہو جائے کہ معشوق کی تعریف مقصود تھی لیکن شکایت کے معنی بھی شعر میں موجود ہیں (کس کو تاب؟) ان معنی سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ لیکن چونکہ عندیہ مصنف معلوم ہی نہیں، اس لئے دونوں ہی معنی قابل قبول ہیں۔ اگر فضاے مصنف ایک ہی معنی کے حق میں ہو، اور اسے ہی قبول کر لیا جائے، تو شعر کثیر المصوحیت کے درجے سے گر جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ فضاے مصنف کی کوئی اہمیت نہیں؟ ایسا نہیں ہے۔ لیکن اسے غیر

ضرورى اہمیت دینا غلط ہے۔ بعض جگہ اس کی اہمیت بہت مرکزی بھی ہو سکتی ہے۔ اس کی سب سے اچھی مثال ہرش (E. D. Hirsch) نے سوئفٹ (Swift) کے طنزیہ مضمون (A Modest Proposal) سے دی ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ مضمون طنزیہ ہے تو اس کی ساری اہمیت اور اس کا سارا زور ختم ہو جائے۔ ہرش اس مثال کے ذریعہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ فضاے مصنف کو جاننا بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ حالانکہ اس مثال سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ بعض طرح کے متن کو سمجھنے کے لئے فضاے مصنف کو جاننا ضروری ہے۔ کیوں کہ مجھے اس بات میں کلام ہے کہ ہر طنزیہ متن کو سمجھنے کے لئے جو چیز فضاے مصنف سے بھی زیادہ مرکزی اور بنیادی ہے وہ اس موضوع سے واقفیت ہے جو طنز کا ہدف ہے۔ اکبر کے طنزیہ کلام کو سمجھنے کے لئے ان کے عندیے سے زیادہ اس تہذیب اور اس اصول حیات کو جاننا ضروری ہے جس پر اکبر طنز کر رہے تھے۔ جرأت نے ظہور اللہ نواز کے حوالے سے جو تحس لکھا ہے ج

اب ان کو دے شفق چرخ شال نارنگی

اور نظیر کا شہر آشوب جس میں کارنیوال (carnival) کی کیفیت ہے ج

غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

یا جعفر زبلی کی کسی بھی طنزیہ نظم کو سمجھنے کے لئے اس طرح کی تہذیبی معلومات کی بھی ضرورت نہیں جو اکبر کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔

لہذا ہرش اکاد کا غیر معمولی طنزیہ تحریروں کی بنا پر یہ ثابت نہیں کر سکتا کہ مصنف کا فضا معلوم کئے بغیر کسی متن کے معنی متعین یا دریافت نہیں ہو سکتے۔ ہاں اس کا یہ قول البتہ صحیح ہے کہ اگر مصنف کا عندیہ معلوم ہو تو اسے صرف اسی وقت نظر انداز کرنا چاہئے جب اس کو قبول کرنے میں کوئی بڑا قدرتی نقصان ہو۔ اس پر اتنا اضافہ پھر بھی کرنا چاہئے کہ فضاے مصنف کسی بھی صورت میں uniquely privileged یعنی یکا مختاری نہیں ہو سکتا۔ اس کا صرف ایک استثناء ہے، جسے میں نیچے بیان کرتا ہوں۔

فضاے مصنف کا مختاری یکا unique privilege صرف اس بات کو طے کرنے میں ہے کہ مصنف نے لکھا کیا تھا؟ یعنی متن کے قصین میں مصنف کا فضا حتمی اور آخری حکم رکھتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر یہاں مصنف کے عندیے کو انتہائی اہمیت نہ ہو تو متن کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے۔ ہم جو لفظ یا جو عبارت چاہیں گھٹا بڑھاویں اور پھر متن کی تعبیر کریں۔ متن کے بنانے والے کی حیثیت سے

مصنف کی حیثیت ناقابل تردید متنبخ ہے۔ اصل متن کیا تھا؟ یا کیا ہونا چاہئے؟ ان سوالوں کے جواب میں مصنف کا فیصلہ آخری ہے۔ یہاں پر ضروری ہے کہ ہم اگر مصنف سے رجوع نہ کر سکیں تو اس کے عام طریق کار، اس کے زمانے کی زبان، اس کی اسلوبیاتی خصوصیات، اس کے یہاں معنی کے عام نظام اس کے بارے میں کسی طرح کی با معنی (relevant) معلومات کی روشنی میں صحیح ترین متن متعین کرنے کی کوشش کریں۔ اگر متن میں کوئی ایسا لفظ ہے جو مصنف کے زمانے میں رائج نہ تھا، تو ہم اسے متن کا حصہ نہ سمجھیں، اور اس جگہ صحیح لفظ متعین یا قیاس کریں یا اگر متن صریحاً غلط معلوم ہوتا ہو، یا صریحاً نہیں تو غالب امکان ہو کہ متن غلط ہے، لیکن روایت مصنف سے رجوع ممکن نہ ہو، تو قیاسی صحیح کریں۔ مثلاً میر۔

اس دوسرے خوش فشاں سے انجم ہی کیا چل ہیں

ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال حیرا

(دیوان اول)

تمام مطبوعہ نسخوں میں ”خوں فشاں“ (بجائے ”خوے فشاں“) ملتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ سرخ و سفید رنگ والے فنص کے لئے محاورہ ہے کہ اس قدر حسین ہے (یا گورا، سرخ و سفید ہے) کہ گویا چہرے سے خون ٹپک رہا ہے۔ لیکن چونکہ مضمون چمک کا ہے، گورے پن کا نہیں، اس لئے ”خوے فشاں“ (یعنی ”جس سے پسینہ ٹپک رہا ہو“) صحیح متن ہے۔

یہ ملحوظ رہے کہ اگر شعر میں کوئی تصحیح، یا کسی اور شعر کی طرف اشارہ ہو، اور اس تصحیح یا اس دوسرے شعر کو جانے بغیر شعر کے معنی نہ معلوم ہو سکتے ہوں تو یہ فشاں مصنف کا معاملہ نہیں، بلکہ قاری یا سامع کی شعر فہمی کا معاملہ ہے۔ کیوں کہ شعر فہمی کے لئے (کم سے کم کلاسیکی شاعری کی حد تک) ضروری ہے کہ آپ دوسروں کے کلام سے، اور علامۃ الورد و دہلیوں سے واقف ہوں۔ جدید شاعری میں ذاتی علامتوں یا محدود تلمیحات و حوالہ جات کا معاملہ اور ہے۔ وہاں فشاں مصنف کو تھوڑی بہت اہمیت ہو سکتی ہے۔ لیکن مرکزی اہمیت وہاں بھی نہیں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ فشاں مصنف کو جتنی اہمیت ہم دے رہے ہیں وہ بہر حال متن کے تحفظ کے لئے کافی نہیں۔ اگر ہم مصنف کے عقیدے کو پوری اہمیت نہ دیں گے تو پھر متن کی کیا قیمت؟ جب ہم ہر وہ معنی نکالنے پر مجاز ہیں جو ہم چاہیں، اور اس بات پر خاص توجہ نہ دیں کہ مصنف نے کہا کیا چاہا تھا؟ تو

پھر متن محض ایک معنی اور فروغی چیز ہی تو ٹھہری۔ جب مطلب کچھ ہی لکنا ہے تو متن کی کیا ضرورت؟ یعنی جب ہمیں من مانی کرنی ہے تو متن جو بھی کہے، اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ ہم جہاں چاہیں متن کو نظر انداز کر دیں، یا بدل دیں، یا اس میں اضافہ کریں۔ لیکن یہ استدلال درست نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے:

(۱) متن سے وہ معنی برآمد نہیں ہو سکتے جو اس میں نہیں ہیں۔ لہذا یہ کہنا غلط ہے کہ منشاء مصنف کو بنیادی اہمیت نہ دینے کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں من مانی کرنے کی اجازت ہے۔ بلکہ متن کی صحت پر اصرار کرنے سے یہ اصول مستحکم ہو جاتا ہے کہ جو معنی متن میں نہیں ہیں ہم انہیں برآمد نہیں کر سکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو معنی نہ بیان کریں گے بلکہ اپنے مفروضات بیان کریں گے۔

(۲) بنیادی سوال یہ نہیں ہے کہ مصنف کا عندیہ کیا ہے؟ بنیادی سوال یہ ہے کہ متن کیا کہتا ہے؟ لہذا معنی میں کثیریت (pluralism) کے اصول سے متن پر ضرب نہیں پڑتی۔ متن کو مصنف کا منشا نہیں، بلکہ عمل سمجھنا چاہئے۔

(۳) معنی چونکہ مصنف کی تنہا ملک نہیں، اس لئے مصنف کے عندیے کو معنی پر حاوی کرنا غلط ہے۔ ہاں وہ ترتیب الفاظ جو متن میں ہے، وہ مصنف کی اپنی ملکیت ہے۔ اس لئے ترتیب الفاظ (یا متن، شعر، فن پارہ، sign system، جو بھی کہیں) منشاء مصنف کی تابع ہے۔ ہم اس میں کوئی رد و بدل نہیں کر سکتے۔ امام عبدالقادر جرجانی نے یہی بات اپنے لفظوں میں یوں کہی تھی کہ معنی (مضمون) تو سب کی ملکیت ہیں۔ معنی لفظ کے تابع ہیں۔ شاعر لفظوں کو ترتیب دے کر، ان کی تقدیم و تاخیر، ایجاد و انہضاط، نحوی تراکیب اور تشبیہ و استعارہ وغیرہ کے ذریعہ ان میں حسن پیدا کرتا ہے۔ بڑے شاعر کے بارے میں وہ کہہ رہی تھیں کہ وہ اس جوہری کی طرح ہے جو ان گھڑسوں نے کوئی نئی شکلیں دیتا ہے۔ شس قیس رازی نے بھی ایسی ہی بات کہی تھی۔

(۴) اگر منشاء مصنف کو مرکزی اور حتمی مقام دے دیا جائے تو متن کی حیثیت اور بھی مخدوش ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ مصنف اپنے متن سے وہ معنی بھی برآمد کر سکتا ہے جو درحقیقت اس میں نہیں ہیں۔ یعنی اگر منشاء مصنف کو نظر انداز کرنے سے متن کی حیثیت معرض خطر میں پڑ سکتی ہے (اگرچہ دراصل ایسا نہیں ہے، کیوں کہ ہم متن کو مرکزی مقام دیتے ہیں) تو منشاء مصنف کو اولیت

دینے میں یہ خطرہ ہے کہ مصنف اپنے متن کے جو معنی بھی بیان کرے، ہمیں اسے قبول کرنا ہوگا۔ مصنف اگر (مثلاً) متن میں لکھے کہ غریبوں کا استحصال اچھی چیز ہے، اور جب اس سے باز پرس ہو تو وہ کہے کہ میرا منشا یہ کہنا تھا کہ غریبوں کا استحصال اچھی چیز نہیں ہے، تو آپ اس کا کیا کر لیں گے؟ جب مصنف کا عندیہ معلوم کرنے کے لئے آپ اس کے بیان کو سب سے زیادہ اہم اور قطعی شہادت قرار دیتے ہیں تو ایسی صورت میں آپ کے پاس کیا چارہ رہے گا؟ متن کچھ بھی کہتا ہو، لیکن جب مصنف خود کہہ رہا ہے کہ میرا منشا وہ نہ تھا جو متن سے متبادر ہوتا ہے، تو آپ اس کا یہ بیان قبول کرنے پر مجبور ہوں گے۔ (بشرطیکہ یہ ثابت نہ ہو سکے کہ مصنف جھوٹ بول رہا ہے۔ لیکن تب مشکل یہ ہوگی کہ آپ کا مخالف کسی بھی مصنف کے بیان کو جھوٹ قرار دے سکے گا۔ ایسی صورت میں عندیہ مصنف کا تعین پھر خطرے میں پڑ جائے گا۔) دلچسپ بات یہ ہے کہ جب متن میں کوئی ایسی بات ہو جسے ہم صریحاً غلط یا قابل اعتراض قرار دیں تو ہم منشاے مصنف کے بارے میں مصنف کے اپنے بیان کو فوراً نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مثلاً اگر کوئی شخص اپنے متن میں رسول اللہ کو فحش و ہائے کہے تو وہ اپنی صفائی میں ہرچہ کہے کہ میرا ارادہ برائی کا نہ تھا، لیکن ہم اسے مانیں گے نہیں، اور مصنف کو سزا دے کر رہیں گے۔ تو جب صورت حال یہ ہے تو پھر مراد مصنف کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے؟ لہذا اگر منشاے مصنف کو مرکزی اہمیت دی جائے تو حسب ذیل نتائج برآمد ہوں گے:

الف۔ مصنف کو آزادی ہو جائے گی کہ وہ اپنے متن کے معنی جو چاہے بیان کرے، چاہے وہ معنی اس متن سے حاصل ہو سکتے ہوں یا نہ ہو سکتے ہوں۔ ایسی صورت میں متن کی کوئی اہمیت نہ رہ جائے گی۔

ب۔ یا پھر یہ ہوگا کہ آپ مصنف کے بیان کو قبول کرنے سے انکار کر دیں گے۔ ایسی صورت میں منشاے مصنف کی کوئی اہمیت نہ رہے گی۔

ج۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ منشاے مصنف کے تعین کے لئے مصنف کا اپنا بیان بے معنی ہو جائے گا۔ پھر منشاے مصنف کا تصور ہی بے معنی ٹھہرے گا۔

مندرجہ بالا احکام کے سے معلوم ہوا کہ منشاے مصنف کو مرکزی اہمیت نہ دینے سے متن کی توقیر بڑھتی ہے، حقیقت نہیں۔ ہاں منشاے مصنف کو مرکزی اہمیت دینے میں یہ خطرہ ہے کہ متن کی توقیر ختم

ہو جائے۔

خداے مصنف کو مقدس اور موثر مقام نہ دینے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ عملِ تکلم کے جدید نظریات ہمیں بتاتے ہیں کہ خود مصنف (یعنی متن بنانے والا) اپنے اصل خدا و مراد کے بارے میں شک اور بے یقینی کا شکار ہو سکتا ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے (اور اکثر ایسا ہوتا بھی ہے) کہ خود تکلم نہیں جانتا کہ جو وہ کہہ رہا ہے اس کا صحیح خدا کیا ہے؟ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ تکلم کا خیال ہو کہ میرا عندیہ کچھ ہے، لیکن اگر متن کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا عندیہ کچھ اور تھا اور خود اسے اس کی خبر نہ تھی۔ یا اپنے اصل عندیہ کو اس نے اس طرح چھپا رکھا تھا کہ متن بتاتے وقت خود اس کو پتہ نہ تھا کہ میں دراصل کیا کہہ رہا ہوں؟

متن بنانے والے کو اکثر اپنے عندیے کی خبر نہیں ہوتی، یہ نظریہ ژاک دریدا (Jacques Derrida) اور اس کے پیروں نے عام کیا ہے۔ لیکن دریدا کا سہارا نئے بغیر، یا اس کی انتہا پرستی کو قبول کئے بغیر بھی اتنا تو ہم کہہ اسی سکتے ہیں کہ مصنف کے بارے میں یہ خوش فہمی کہ وہ اپنے اصل عندیے سے واقف ہے، بڑی معصوم خوش فہمی ہے۔ مثلاً کے طور پر جب میر نے خان آرزو کی ”جراغ ہدایت“ سے نادر فارسی محاورے لے کر ”ذکر میر“ میں ایسی عبارت لکھی جس میں یہ محاورے کھپ جائیں (ملاحظہ ہو ”حلاش میر“ از شاعر احمد فاروقی) تو ان کا مقصد کیا تھا؟ ظاہر ہے کہ جس التزام سے ”جراغ ہدایت“ کے محاورے ”ذکر میر“ میں لائے گئے ہیں وہ محض اتفاق کا نتیجہ نہیں ہو سکتا۔ فرض کیجئے ”ذکر میر“ کے شروع کے کئی صفحات، جن میں ”جراغ ہدایت“ کے محاورے ہیں، میر نے اس زمانے میں لکھے جب وہ خان آرزو سے خوش تھے۔ اور ان کے لغت سے محاورے نقل کر کے وہ خان آرزو کو خراجِ تحسین پیش کرنا چاہتے تھے۔ لیکن خراجِ عقیدت کا یہ طریقہ ہی کیوں؟ کیا میر اس سوال کا جواب دے سکتے کہ انہوں نے خان آرزو کے اشعار کے بجائے ان کے لغت سے محاورے بائندھ کر خان آرزو کی تحسین کیوں کی؟ کیا اس وجہ سے کہ میر کو فارسی محاوروں سے بہت شغف تھا؟ یا اس وجہ سے کہ وہ خان آرزو کی شاعری کو لائقِ اعتناء نہ سمجھتے تھے؟ یا اس وجہ سے کہ ان محاوروں کے ذریعہ وہ اپنے ہم چشموں کو اپنی فارسییت سے مرعوب کرنا چاہتے تھے؟ یا اس وجہ سے کہ وہ محاورے ان کی ادائی مطلب کے لئے از حد مناسب تھے؟ وغیرہ۔ غرض کہ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر نے ”جراغ ہدایت“ محاورے نقل کر کے خان آرزو کا اکرام کیا، تو

بھی یہ بات شاید خود میر نہ بتا سکتے کہ اکرام کا یہ طریقہ اختیار کرنے کی کیا وجہ تھی؟ ممکن ہے وہ سب وجہیں غیر شعوری طور پر موجود رہی ہوں جن کا میں نے ذکر کیا۔ ممکن ہے بعض میر کے لاشعور میں رہی ہوں۔ بہر حال، عند یہ معلوم ہو جائے کہ پر بھی مصنف کا اصل مقصد، یا اس کے عندیے کی وجہ کا تعین نہیں ہو سکتا۔

مصنف کے خطا کو غیر معمولی اہمیت دینے میں ایک خطرہ یہ بھی ہے کہ اگر ہم مصنف کے بارے میں کچھ جانتے ہیں تو اس کی روشنی میں اس کے مفہوم کا تعین کرنے کے لالچ سے باز نہیں آ سکتے۔ مثلاً اگر میں آپ کو یہ معمولی سا شعر سناؤں اور کہوں کہ یہ غالب کا شعر ہے اور اس کے معنی پوچھوں، تو آپ فوراً فکر میں پڑ جائیں گے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ کیوں کہ غالب کے بارے میں آپ کو معلوم ہے کہ وہ بہت معنی آفریں اور پیچیدہ بیان شاعر ہیں۔ لہذا آپ سوچیں گے کہ اس شعر میں ضرور کچھ نہ کچھ ہوگا، آخر غالب کا شعر ہے۔ قاری ہے تو واہ واہ۔ عام لوگوں سے زیادہ یہ کمزوری نقادوں میں ہوتی ہے۔ نقادوں کا کام ہی یہ ہے کہ وہ متن کی تعبیر کرتے ہیں، اور اگر متن ایسے شخص کا ہو جسے بڑا شاعر کہا جاتا ہے تو وہ لامحالہ تعبیر کے لئے ضد کرتا ہے۔

انگریزی میں آٹھ مصرعوں کی ایک ماقامی نظم ہے جو This Living Hand Fragment کہلاتی ہے، کیوں کہ اس کے شروع کے متن لفظ This Living Hand ہیں۔ اس کا انتساب کیٹس (Keats) سے کیا گیا ہے، لیکن امکان قوی ہے کہ یہ کلام کیٹس کا نہ ہو۔ بہر حال، کیٹس سے منسوب ہونے کے باعث نقادوں نے اس کی تشریح میں بہت تفصیل سے بحث شناسیاں کی ہیں۔ لیکن پوچھنے والوں نے یہ بھی پوچھا ہے کہ اگر اس نظم کا انتساب کیٹس سے نہ ہوتا تو کیا اس میں اتنے معنی تلاش کئے جاتے؟ دراصل زبان کا اپنا جبر ہی کیا کم ہے کہ اس پر ہم اپنی طرف سے مزید جبر کا اضافہ کریں؟ فو کو تمام زبان کو جبر اور قوت کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ رولاں بارت کے اس مبالغے میں سچائی بھی ہے کہ ”تکلم فوری طور پر حکم کا مزاج رکھتا ہے۔ تردید، شک، امکان، فیصلوں کا انکوار، ان سب کے لئے خاص طرح کے خود کار وسائل درکار ہوتے ہیں، اور یہ وسائل خود لسانی نشانیات کے باہمی عمل میں گرفتار ہوتے ہیں۔“ بارت اسی لئے زبان کو ”اصلاً فاشٹ“ کہتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ فاشٹ ریاست میں تکلم پر پابندی ہوتی ہے، اور یہاں تکلم خود ہی استبداد کا کام کرتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ زبان ہمارا سب سے بڑا آلہ ترغیب و ترہیت ہے۔ لہذا زبان سے بنی ہوئی چیزیں یوں ہی ہم پر جبر کرتی ہیں کہ ہم کو یوں پڑھو،

یوں پڑھو۔ اب اس پر غلطی مصنف، سماجی خود کار عمل، وغیرہ کے جبر مزید کیوں اضافہ کئے جائیں؟
اب اس سوال کو اٹھاتے ہیں کہ مصنف نے جو معنی مراد نہیں لئے وہ متن میں موجود ہو سکتے ہیں
کہ نہیں۔ اس پر جواب اپنا پسند آنے نظر یہ ہے اس کی رو سے مراد مصنف تو کیا، کسی لفظ کی اصل، غیر زبان میں
اس کی تاریخ، یہ سب متن کے معنی میں شامل ہیں، مصنف کو ان کی خبر ہونہ ہو۔ یہ نظریہ لائیکل سے
متخرج ہے۔ لیکن اتنی دور نہ جائیے تو بھی کولرج کی طرح یہ تو کہنا ہی پڑتا ہے کہ لفظ کے معنی سے مراد اس
کے انسلاکات بھی ہیں۔ یا کولرج سے بھی کچھ ادھر رہے، میر کا یہ شعر دیکھئے۔

مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود

جو صورتیں بگڑ گئیں ان کا نہ کر خیال

(دیوان اول)

مصرع اولیٰ میں ”نقشوں“ کو ”نقش“ کی بھی جمع فرض کر سکتے ہیں اور ”نقشہ“ کی بھی۔
”نقش“ بمعنی impression یا کوئی تصویر، یا کوئی چیز جو کاغذ، پتھر یا کسی اور چیز پر بنائی جائے۔ ”نقشہ“
بمعنی map اور صورت۔ فرض کیجئے میر نے ”نقشوں“ بمعنی ”نقش کی جمع“ لکھا ہے۔ تو کیا اس کا
مطلب یہ ہے کہ ”نقشوں“ بمعنی ”نقشہ کی جمع“ کا وجود اس مصرعے میں نہیں، جب کہ دونوں معنی
پوری طرح مناسب ہیں اور ان دونوں کے امکانات اس قدر متوازن ہیں کہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ کسے
ترجیح دی جائے۔ دوسرے مصرعے میں صورتیں بگڑنے کا ذکر ہے۔ یہ عاوردہ واستعارہ بھی دونوں معنی
سے پوری طرح مناسب دکھتا ہے۔ لہذا ہم کس طرح کہہ سکتے ہیں کہ ان میں سے ایک معنی کا وجود نہیں،
کیوں کہ میر نے ایک ہی معنی مراد لئے ہوں گے؟ مزید دیکھئے۔

آیا جو واقعے میں درپیش عالم ہر گ

یہ جاگنا ہمارا دیکھ تو خواب نکلا

(دیوان اول)

”واقعہ“ بمعنی ”خواب“ بھی ہے اور بمعنی ”حقیقت“ بھی۔ دونوں ہی معنی شعر کے سیاق میں
بالکل مناسب ہیں۔ اب اگر یہ ثابت بھی ہو جائے کہ میر نے ایک ہی معنی مراد لئے تھے (”خواب“ یا
”حقیقت“) تو بھی ہم کس بنا پر یہ کہیں گے کہ دوسرے معنی موجود نہیں؟ ایک مثال اور یہاں ملاحظہ ہو۔
اُوبالو ہو میں پڑا تھا ہنسی بیکر میر

یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

(دیوان دوم)

مصرع ثانی میں ”کہاں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) جسم میں کس جگہ (۲) کس مقام پر، یعنی میر کو کس جگہ زخمی کیا گیا؟ اب یہاں بھی منشاء مصنف کچھ عیاں رہا ہو، لیکن دونوں معنی پوری طرح چسپاں ہیں۔ ایک کو موجود اور دوسرے کو غیر موجود نہیں کہہ سکتے۔

میں نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں جن میں ایک سے زیادہ معنی کا ہونا بالکل ثابت ہے، یعنی ایسا نہیں ہے کہ دوسرے معنی کا محض احتمال ہو، یا دوسرے معنی کا علاقہ متن سے بہت مضبوط نہ ہو۔ اور نہ ایسا ہے کہ دوسرے معنی ایسے ہیں جن سے میر واقف نہ رہے ہوں۔ لہذا ان معنی سے انکار ممکن نہیں۔ اب رہا سوال کہ کیا وہ معنی جو شاعر نے مراد نہیں لئے، جھوٹے ہیں؟ یعنی کیا یہ کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ وہ معنی شاعر نے مراد نہیں لئے، اس لئے وہ شعر کے حقیقی معنی نہیں ہیں؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ جب ہم مراد قائل کے عیاں قائل نہیں ہیں، تو حقیقی اور غیر حقیقی معنی کی بحث کہاں اٹھتی ہے؟ لیکن میں یہ جواب نہ دوں گا۔ میں یہ کہتا ہوں کہ اگر کسی ایک معنی کو حقیقی، باقی کو غیر حقیقی قرار دینے سے شعر کا رتبہ کم ہوتا ہے، تو کسی معنی کو غیر حقیقی قرار دے کر ہم اس رعونت کے مرکب ہو رہے ہیں کہ شاعر ہم سے کمتر ہے۔ دوسری بات میں یہ کہتا ہوں کہ جب کسی لفظ کے کوئی معنی زبان میں موجود ہیں اور سیاق و سباق کلام کے بالکل مناسب ہیں تو ہم انہیں غیر حقیقی کس طرح قرار دے سکتے ہیں؟

یہاں یہ نکتہ ملحوظ رہے کہ سیاق و سباق کے بغیر ظہا لفظ یا تو بے معنی ہوتا ہے، یا اس کے معنی لامحدود ہوتے ہیں۔ (دونوں باتیں ایک ہیں۔) مثلاً اوپر جو متن میں نے بتایا ہے اس میں لفظ ”شام“ پر غور کریں۔ ہم یہ بات جانتے ہیں (یا فرض کرتے ہیں) کہ یہ اردو زبان کا لفظ ہے۔ لہذا اس کا پہلا اور سب سے اہم سیاق و سباق تو یہ ہے کہ یہ ہمارے لئے اس وجہ سے با معنی ہے کہ یہ اردو زبان کا لفظ ہے۔ ممکن ہے اور زبانوں میں بھی یہ لفظ ہو اور وہاں اس کے کچھ معنی ہوں، ہم اس باب میں کچھ نہیں کہہ سکتے۔ جب ہم لفظ ”شام“ سے تہا دو چار ہوتے ہیں تو یہ فرض کر کے اس کے معنی متعین کرتے ہیں کہ یہ فلاں زبان کا لفظ ہے۔ اگر ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ یہ لفظ کس زبان کا ہے، تو ہم اس کے معنی متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

لہذا لفظ ”شام“ ہمارے لئے اس درجہ سے بامعنی ہے کہ ہم اس کے سیاق و سباق (context) سے واقف ہیں کہ اردو کا لفظ ہے۔ یعنی جس نشان (sign) کو ہم لفظ ”شام“ سے تعبیر کر رہے ہیں وہ اردو کے نشان یا نظام کا تابع ہے۔ لیکن اردو میں لفظ ”شام“ کے کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:

- (۱) Evening، یعنی ”صبح“ کی ضد
- (۲) کرشن جی کا نام
- (۳) اہل ہند میں عام اسم معرفہ
- (۴) معشوق
- (۵) ایک ملک کا نام (Syna)
- (۶) لالچی یا اوزار کے سرے پر چڑھا ہوا چھلایا ٹوک
- (۷) سیاہ فام

یعنی اردو کے سیاق و سباق میں لفظ ”شام“ کے مندرجہ بالا سب معنی بیک وقت اس لفظ سے متبادر ہوتے ہیں اور اس کے حقیقی معنی ہیں۔ اگر میں آپ سے پوچھوں کہ اردو میں ”شام“ کے کیا معنی ہیں؟ تو آپ اس کے کثیر الاستعمال معنی، یا اپنی افتاد طبع، یا اپنی ثقافتی اور تہذیبی ترجیحات کے اعتبار سے ”شام“ کے وہ سب معنی بتا دیں گے جو آپ کو معلوم ہیں، یا جو آپ کو اس وقت یاد آئیں گے۔ ظاہر ہے کہ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ لفظ ”شام“ میں یہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں۔

معنی بیان کرنے کے عمل (یعنی متن کی تعبیر کرنے کے عمل) میں معنی کا کثیر الاستعمال ہونا، معنی بیان کرنے والے کی افتاد طبع، اس کی ذہنی صورت حال، یہ سب (اور اس طرح کی بہت سی چیزیں) بروئے کار آتی ہیں۔ اس لئے کسی متن کی تعبیر کرتے وقت مختلف لوگوں کا مختلف معنی بیان کرنا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ بہترین طریقہ بہر حال یہی ہے کہ متن کی تعبیر اپنے تفصیلات یا ذہنی کوائف کی روشنی میں نہیں، بلکہ اس کے تمام ممکن معنی کی روشنی میں کی جائے۔ لفظ کے جو جو معنی سیاق و سباق کے مناسب ہوں گے (یعنی متن کے سیاق و سباق کے) وہ سب معنی اس متن کے لئے درست ہوں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی لفظ کے معنی بیان کرنے کے لئے دو طرح کے سیاق و سباق ضروری ہیں۔ ایک

عمومی، اور ایک خصوصی۔ عمومی تو یہ ہے کہ لفظ کس زبان کا ہے؟ اور خصوصی یہ کہ جس متن کے اندر وہ لفظ ہے اس کے اعتبار سے کیا معنی ممکن ہیں؟ مثلاً عمومی سیاق و سباق میں تو لفظ ”شام“ کے وہ سب معنی ممکن ہیں جو ہم نے اوپر بیان کئے۔ متن کے خصوصی سیاق و سباق میں وہی معنی ممکن ہیں متن جن کا متحمل ہو سکتا ہے۔ سیاق و سباق میں جتنے قرینے معنی کو محدود کرنے کے ہوں گے، معنی بس انہیں قرینوں کی حد تک محدود ہوں گے، مثلاً یہ متن ملاحظہ ہو:

آج میں نے شام کو دیکھا۔ شام کی لطافت کا کیا کہنا۔

یہاں ”شام“ کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) Evening

(۲) معشوق

(۳) کوئی شخص

(۴) کرشن جی

(۵) سیاہ قام شخص

متن میں کوئی ایسا قرینہ نہیں جس کی بنا پر ہم مندرجہ بالا میں کسی یا چند معنی کو غیر حاضر (یعنی غیر ضروری) قرار دیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ بعض معنی زیادہ سامنے کے ہیں، اور بعض کم۔ اب یہ متن ملاحظہ ہو:

”دیکھئے سارے آپ کی چھڑی پر سونے کی شام چڑھائی ہے۔ اس شام کی لطافت کا کیا کہنا۔“

اب متن میں قرینہ موجود ہے کہ ”شام“ صرف ایک معنی میں ہے۔ یہاں ”شام“ کے بقیہ معنی غیر حاضر (یعنی غیر ضروری) ٹھہریں گے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ”شام“ کے بقیہ معنی معدوم ہو گئے۔ وہ اب بھی موجود ہیں۔ بس یہ بات ہے کہ متن وہی اچھا ہے جس میں قرینے کثرت معنی کے ہوں، نہ کہ قلت معنی کے۔

مصنف یہ بات جان ہی نہیں سکتا کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف یہ نہیں جان سکتا کہ اس کا متن کتنے لوگ، کہاں کہاں، اور کب پڑھیں گے؟ اس بات

سے تو کوئی انکار نہ کرے گا کہ کسی متن (یا شعر) کے معنی اس کے ہماری یا سامع کی استعداد و شعر فہمی کی قوت، جس تہذیب کا مظہر وہ شعر ہے، اور جس زبان میں وہ شعر کہا گیا ہے ان سے واقفیت، جن اصولوں کے تحت وہ شعر کہا گیا ہے ان سے شناسائی، ان سب باتوں پر منحصر ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی اور شعر کے معنی کی روشنی میں کسی شعر کے معنی میں اضافہ یا تبدیلی ہو۔ ظاہر ہے کہ کوئی شاعر اتنا بڑا غیب داں نہیں ہو سکتا۔ خود نفاذ، جو شاعر سے زیادہ غور و فکر کرتا ہے کہ متن کے معنی برآمد کرے، اس بات کا دعویٰ نہیں کر سکتا کہ کتنی مدت کے اندر، یا شعر کو کتنی بار پڑھنے کے بعد، وہ اس کے تمام معنی برآمد کر لے گا۔ روڈن یا کپس (Roman Jakobson) سے زیادہ نکتہ رس کم لوگ ہوئے ہوں گے۔ وہ ہمیں زبانیں بخوبی جانتا تھا اور کم سے کم سولہ زبانوں کے ادب سے وہ اچھی طرح واقف تھا۔ یا کپس لکھتا ہے کہ ”کوئی بھی محاکمہ ایسا نہیں ہے جس کے نتیجے میں کسی عظیم نظم کے تمام امکانات ختم ہو جائیں۔۔۔ امکانات کو ختم کرنے کی کوشش کتنی ہی نیک نیتی اور محنت سے کیوں نہ کی جائے، بہت سی مناسبتیں اور رعیتیں (equivalences) تو ہاتھ لگ جاتی ہیں، لیکن بہت سی بھر بھی دریافت نہیں ہو پاتیں۔“ بھروسہ یے ٹس (Yeats) کی نظم (The Sorrows of Love) کے بارے میں اپنے تجربے کی مثال دیتا ہے: ”میں اس نظم پر خاصی مدت سے بحث کرتا رہا ہوں، لیکن کل جب میں وسٹفالیا (Westphalia) سے کولون (Cologne) آ رہا تھا تو میں نے ایک نئی چیز اس نظم میں دریافت کی۔۔۔ میرا خیال ہے کہ کوئی بھی شخص (نظم کے) امکانات کو مکمل طور پر دریافت نہیں کر سکتا۔“ جب نقاد کا یہ حال ہے، جو متن پر سا لہا سال غور کرتا ہے، تو بے چارے شاعر کو کیا معلوم ہوگا، کہ وہ تو متن کو بنا کر آگ پیٹھ رہتا ہے۔ اسے کس طرح فکر لگ سکتی ہے کہ میرے متن کے کیا کیا معنی نکلیں گے؟

اگرچہ یہ بات ہماری شعریات میں مضمون پرستی کہ متن کا بنانے والا شاعر اور متن کے اندر شکلم دونوں ایک ہی شے نہیں ہیں۔ یعنی شاعر اگرچہ واحد و ضرر میں گفتگو کرتا ہے، لیکن کوئی ضروری کہ وہ اپنی سوانح حیات بیان کر رہا ہو، لیکن ہماری جدید تنقید نے یہ بات مغربی تنقید سے سیکھی کہ کلام میں نقطہ نظر، غیر شخصیت، شکلم اور شاعر کا ایک شخص نہ ہونا، یہ سب صفت ممکن ہیں۔ جب تک یہ بات ہم لوگوں تک ایم۔ اے۔ انگریزی کے کورس کی راہ سے پہنچی، اس وقت تک مغرب میں تو کو (Foucault) کے زیر اثر یہ خیال عام ہونے لگا تھا کہ:

بیانات کا تجزیہ کسی ”میں سوچتا ہوں“ کے حوالے کے بغیر عمل میں آتا ہے۔ یہ تجزیہ کسی فاعل شکلم کا سہل نہیں کھڑا کرتا۔ یعنی ایسا فاعل شکلم جو اپنا اظہار ان باتوں کے ذریعہ کرتا ہے جنہیں وہ بیان کرتا ہے، جو شکلم کے عمل کے ذریعہ اپنی آواز خود بخاری کا استعمال کرتا ہے اور جو لاعلمی میں خود کو مختلف طرح کے بندھنوں کا محکوم کر لیتا ہے۔ تجزیہ تو اب دراصل ”کہا جاتا ہے“ کی سطح پر ہوتا ہے (نہ کہ ”میں کہتا ہوں“ کی سطح پر)۔

یہ الفاظ فوکو کے ہیں (The Archaeology of Knowledge)۔ فوکو کی مراد یہ تھی کہ متون کے مصنف ان میں اپنی طرف سے معنی نہیں ڈالتے، اور تہذیب کے مورخ کا کام یہ نہیں ہے کہ ان معنی کو تلاش کرے جو مصنفوں نے اپنی تحریروں میں ڈالے ہیں۔ تہذیب کا مورخ تو دراصل صرف وہ معنی بیان کرتا ہے جو اس کو جو نظر آتے ہیں، اور یہ معنی مصنف کی ملکیت نہیں ہوتے۔

فاعل شکلم (The speaking subject) سے یہ انکار مصنف کے وجود کو معرض خطر میں لاتا ہے۔ چنانچہ رولان بارت نے مصنف کی موت کا ہی اعلان کر دیا۔ ان خیالات میں انتہا پسندی ہے، لیکن ان میں حقیقت کا ذرہ موجود ہے۔ فوکو اور دریدا کے تصورات میں مشابہت سامنے کی بات ہے، اور دریدا نے اس زمانے کی تنقیدی فکر کو متاثر کیا ہے۔ غلط یا صحیح (بلکہ زیادہ تر غلط) دریدا نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ پڑھنے کا ”فطری طریقہ“ (جس میں ہم مصنف کے وجود کا اقرار کر کے متن سے معاملہ کرتے ہیں) دراصل غیر فطری ہے۔ اصل پڑھائی تو متن کے against the grain یعنی اس کی یافت کی الٹی سمت ہوتی ہے۔ ان خیالات سے اتنا تو فائدہ ہوا ہے کہ ہم غلط مصنف کو معنی کی شرح کے سلسلے میں کوئی بنیادی اہمیت نہیں دیتے۔ دریدا سے اتنا ہی حاصل کرنا کافی ہے، اس کی باقی موشگافیاں اوروں کو مبارک۔ ہم تو صرف یہ کہتے ہیں کہ مصنف کو اپنے متن کے معنی پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ اگر دریدا یہ کہتا ہے کہ متن کے تمام معنی غلط ہیں، اس معنی میں کہ کوئی بھی تجزیہ متن کے تضادات کو حل نہیں کر سکتا، تو ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ متن کے کوئی معنی قطعی اور آخری نہیں ہوتے۔ ایسی صورت میں معنی پر مصنف کی حکمرانی معلوم۔ اور ایسی صورت میں ہمارا یہ بھی دعویٰ ہوتا ہے کہ ہم متن کے معنی قطعیت کے ساتھ بیان کر رہے ہیں، اور جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں اس متن کے بس، وہی معنی ہیں۔ فوکو نے فاعل شکلم سے انکار اور ”میں کہتا ہوں“ کی جگہ ”کہا جاتا ہے“ پر اصرار ہی لئے کیا کہ فاعل شکلم یعنی شارح، قائم مقام تھا اگلے فاعل شکلم یعنی مصنف کا۔ اور وہ قائم مقام تھا اپنے سے اگلے فاعل شکلم کا۔

اس طرح اقتدار (authority) کا لامتناہی سلسلہ تھا، جب کہ حقیقت یہ نظر آتی تھی کہ کلام کے معنی کا تعین دراصل معاشرہ کرتا تھا، اور معاشرہ استدلال کا آلہ تھا۔ یہ خیالات پوری طرح درست نہیں ہیں، لیکن یہ درست ہے کہ معاشرہ معنی کو متعین کر کے انتشار روکتا ہے، اور اس عمل کو ایک طرح کا استدلال بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس سوال کا کہ متن میں معنی کثیر کا وجود اور معنی کثیر کا احتمال ایک ہی شے ہیں یا نہیں، جواب دو طرح دیا جاسکتا ہے۔ طباطبائی نے متن میں معنی کثیر کے وجود کو اس کا حسن، اور کثرت معنی کے احتمال کو عیب قرار دیا ہے۔ احتمال سے ان کی مراد یہ تھی کہ جب ہم یقین کے ساتھ نہ کہہ سکیں کہ کون سے معنی ”صحیح“ ہیں۔ یعنی کئی معنی کا امکان ہو، لیکن ہمیں ٹھیک ٹھیک نہ پتہ چلے کہ یہ معنی ہیں بھی کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ طباطبائی کا اصول اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ متن کے تمام ممکن معنی کا تعین ہو سکتا ہے، جب تک ہم یہ کہہ سکیں گے کہ متن میں یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں اور وہ معنی بھی ہو سکتے ہیں، ہمیں اس سے غرض نہ ہونا چاہئے کہ یہ سب معنی صرف احتمالی ہیں یا متن میں یقینی طور پر موجود ہیں۔

مغربی تنقید سے ہم نے ”ابہام“ (ambiguity) کی اصطلاح حاصل کر کے اپنی شاعری کی تفہیم میں اس سے بہت مدد لی ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ابہام کا اصول اب ہماری تنقید میں پوری طرح رائج ہو چکا ہے۔ ادھر مغرب میں لائیکل کے زیر اثر ”غیر قطعیت“ (indeterminacy) کی اصطلاح کا بہت چلن ہے۔ بقول جیرلڈ گریف، یہ معاملہ ابھی زیر بحث ہے کہ ”ابہام“ اور ”غیر قطعیت“ میں کوئی فرق ہے بھی کہ نہیں۔ لیکن اتنا فرق ضرور نمایاں ہے کہ مغربی تنقید میں ”ابہام“ کے سریدین اس رائے کے تھے کہ متن کے ابہام کو تجزیہ اور توضیح کے ذریعہ دور کر کے اس کے معنی کے تاریک گوشوں کو روشن کر سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف ”غیر قطعیت“ سے مراد یہ ہے کہ معنی کے گوشے روشن نہیں ہو سکتے۔ یعنی ابہام کے سریدین کی نظر میں متن تو بنیادی طور پر مبہم تھے، لیکن ان کی تعبیریں روشن تھیں۔ غیر قطعیت کے سریدین کا کہنا ہے کہ متن بنیادی طور پر مبہم تو ہوتے ہیں، لیکن ان کی تعبیریں روشن نہیں بلکہ غیر قطعی ہوتی ہیں۔ یہ بیان ایک لائیکلی نقاد تھوہانی (Timothy Bhatti) کا ہے۔ لیکن بات اس طرح پوری صاف نہیں ہوتی۔ غیر قطعیت سے اصل مراد یہ ہے کہ تعبیریں خود مبہم اور تعبیر طلب ہوتی ہیں۔ یہ بات اس حد تک تو صحیح ہے کہ ہر متن شرح و تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن یہ نتیجہ درست نہیں ہے کہ تعبیریں روشن

نہیں ہوتیں۔ ("وضاحت" کے معنی ہی ہیں "روشن ہونے کی کیفیت" اور "توضیح" کے معنی ہیں "روشن کرنا") ہم جس حد تک معنی کو سمجھ سکتے ہیں اس حد تک اسے روشن بھی کر سکتے ہیں۔ معنی چاہے احتمالی ہوں چاہے یقینی، ان کو بین کرنا بڑی حد تک ممکن ہے۔ شعر (متن، فن پارہ) کے پورے معنی شاید کبھی نہیں بیان ہو سکتے، یہ اور بات ہے۔ رومن یا کہسن کو بے بس کی نظم میں ایک نئی خوبی نظر آئی تو اس حد تک اس نظم کے معنی میں بھی اضافہ ہوا۔ یہ عمل غیر مختتم ہے۔ یا کہسن کے بیان کردہ واقعے سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ جو معنی کسی کے لئے احتمالی ہوں، وہ دوسرے کے لئے یقینی بھی ہو سکتے ہیں۔ جو پاگما وہ پاگما۔

مشرق و مغرب کی شعریات میں منشاء مصنف

مغرب کی قدیم شعریات میں منشاء مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ افلاطون تو اس کے وجود ہی سے انکار کرتا نظر آتا ہے۔ شاعری پر افلاطون کے اعتراضات میں ایک یہ بھی تھا کہ شاعر لوگ اپنے کلام کے معنی بیان کرنے سے قاصر ہوتے ہیں:

(۱) میں تمام طرح کے شاعروں سے ملایا، پر جوش شربی کورس نگار،
سب طرح کے (شاعروں کو جانتا ہوں۔) ... میں ان کے پاس ان کے کلام کے بعض
منفصل ترین اقتباسات لئے گئے۔ ایسے اقتباسات جن میں تمام طرح کے شاعرانہ طریقوں
کو کام میں لایا گیا تھا۔ میں نے ان سے ان اقتباسات کے معنی پوچھے ... آپ یقین کریں
... حاضرین محفل میں شاید ہی کوئی ایسا رہا ہو، جو کلام شعرا کے معنی خود ان شعرا سے بہتر
طریقے سے نہ بیان کر سکتا ہو، جن کا کلام زیر بحث تھا۔ تب مجھے پتہ چلا کہ شاعر لوگ عقل
اور حکمت کے ذریعہ نہیں، بلکہ ایک طرح کی روحانی دیوانگی اور الہام کے ذریعہ شعر کہتے
ہیں۔

(۲) تمام عمدہ شاعر، چاہے وہ رزمیہ نگار ہوں، یا محفل، اپنی خوبصورت
شاعری کو ہنر کے ذریعہ نہیں بتاتے، بلکہ اس لئے کردہ الہام کے زیر اثر ہوتے ہیں اور کوئی
غیبی طاقت ان پر حاوی ہوتی ہے ... شاعر میں قدرت ایجاد اس وقت تک پیدا نہیں ہوتی جب
تک اس کو الہام نہ ہو اور وہ جوش و خروش سے جاری نہ ہو اور اس کے ذہن نے اس کا ساتھ
چھوڑ نہ دیا ہو۔

افلاطون کے یہ دو اقتباسات اس کی دو کتابوں سے ہیں (Ion اور Apology) ان میں شاعر کی جو خوبی اور برائی مرکوز ہے فی الحال اس سے بحث نہیں۔ اس وقت ہمارے مطلب کی بات ان بیانات میں یہ ہے کہ خود شاعر اپنے کلام کے معنی نہیں سمجھتا، وہ اپنے کلام کے لئے ذمہ دار بھی نہیں ہے۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، کیوں کہ شعر گوئی کے وقت وہ اپنے ذہن (یعنی قوت عقلیہ) سے عاری ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں کلام کے معنی کا تعین یا کلام کی تعبیر نقائے مصنف کے اعتبار سے نہیں ہو سکتی۔ مصنف کا نقشا کوئی ہے ہی نہیں، لہذا اس کا حوالہ کہاں سے ممکن ہے۔

ارسطو بھی الہام کا قائل ہے، اگرچہ وہ اسے شاعر کے خلاف ثبوت کے طور پر نہیں پیش کرتا۔ لہذا شاعری ایک خوشگوار عطیہ خداوندی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے۔ [شاعر] کسی بھی کردار کے سامنے مجھے میں ذہل جانے کی قدرت رکھتا ہے [یا] وہ اپنے نفس اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے دیکھتا ہے۔

(”شعریات“ باب ۱)

اس بیان میں نقائے مصنف کی تردید اتنی واضح نہیں ہے جتنی افلاطون کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بات اس بیان میں بھی مضمر ہے کہ اگر مصنف کی قوت کا سرچشمہ عطیہ خداوندی یا دیوانگی ہے، تو وہ اپنے کلام میں مضمر معنی کا ذمہ دار نہیں ہو سکتا۔ یعنی ہم کلام کے معنی کو مصنف کے معنی نہیں کہہ سکتے۔ لہذا اگر کوئی معنی مصنف نے مراد نہ لئے ہوں لیکن اگر کلام میں موجود ہوں تو وہ معنی بھی حقیقی نہیں رہے۔

سترہویں صدی میں لندن کے ایک باشندے ولیم پرن (William Prynne) پر اس جرم میں مقدمہ چلایا گیا کہ اس کی بعض تحریروں میں بادشاہ اور شاہی خاندان پر کتہ چینی کا پہلو ہے۔ بیان صفائی میں پرن نے کہا کہ ان تحریروں سے میرا مقصد امر اور کتہ چینی کی ہرگز نہ تھی۔ لیکن عدالت نے اسے اس بنا پر سزا کا مستوجب ٹھہرایا کہ تم نے ایسی عبارت لکھی ہی کیوں جس میں کتہ چینی کا پہلو لگے۔ ولیم پرن کے ساتھ انصاف ہوا یا ظلم، ہمیں اس سے فی الحال غرض نہیں۔ اس وقت مجھے صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ معنی کو مراد مصنف کا تابع نہ ٹھہرانا مغربی فکر میں عام رہا ہے۔

ولیم پرن کے مقدمے کی صدائے بازگشت گذشتہ دو برسوں میں یورپ اور امریکہ میں ایک نئے ہی ڈھنگ سے گونجتی رہی ہے۔ بھیم نژاد امریکی نقاد، مفکر اور لائیکل کے علم بردار، پال دمان (Paul De Man) کی بعض اخباری تحریریں اس کے مرنے کے بعد ایک طالب علم نے دریافت

کیں۔ دمان کی تحریریں دوسری جنگ عظیم کے دوران ہیجم کے اخباروں میں اس وقت شائع ہوئی تھیں جب ہیجم پر ہٹلر کا قبضہ تھا۔ ان تحریروں میں نازی سیاست اور ہٹلریت کی حمایت صاف نظر آتی ہے۔ جب اس طالب علم نے یہ تحریریں امریکہ کے ایک اخبار میں شائع کیں تو ہر طرف استعجاب، غم و غصہ اور الجھن کی لہر دوڑ گئی کہ پال دمان جو امریکہ کی ایک بہت بڑی یونیورسٹی میں بہت بااثر پروفیسر اور اہم مفکر کی حیثیت سے معروف تھا اور امریکہ میں جس کی زندگی فانی العلم کی زندگی تھی اور جس کا خیال یہ تھا کہ ہم اپنے خیالات کو اچھی طرح ادا نہیں کر سکتے، کیوں کہ زبان کی نوعیت ہی ایسی ہے، اور جو خالص علمی نقطہ نظر سے مغربی ادب کے بعض اہم ترین متون کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ ”نقاد جب اپنے مفروضات اور پہلے سے طے کردہ تصورات کی طرف سے بالکل اندھا ہو جاتا ہے، وہی لمحہ اس کی عظیم ترین فہم اور بہترین بصیرت کا ہوتا ہے۔“ وہ پال دمان جن کا قول تھا کہ لائیکیل کا کام کسی متن میں پوشیدہ چیزوں (جن سے خود مصنف غالباً بے خبر تھا) کو ظاہر کرنا ہے۔ ایسا شخص جسے معنی کی تقدیس کا یہ غلط ہو، اور وہ نازی بحیثیت اور بدیریت اور استحصال کی حمایت کرے! بعض لوگوں نے تو گھبرا کر اس بات سے ہی انکار کر دیا کہ یہ ناسیت پرست مضامین دمان کی تصنیف ہیں۔

بحر اوقیانوس کے دونوں طرف علمی حلقوں میں دیر تک یہ کھلبلی رہی کہ دمان کی ان تحریروں کو کیا سمجھا جائے اور ۱۹۴۲-۱۹۴۳ کے دمان، جو ہٹلر کے زیر سایہ ہیجم میں تھا، اور ۱۹۷۰-۱۹۸۰ کے دمان جو امریکہ میں ایک مخصوص طرح کی تقدیس اور علمی اخلاص کا درس دیتا تھا، ان کے مابین مطابقت کیسے پیدا ہو؟ دمان تو کہتا تھا کہ مصنف کو خود اپنے ارادے اور مراد کی خبر نہیں ہوتی۔ اب اس کے ان مضامین کو کیا کیا جائے جو ہمارے زمانے کی بدترین انسانیت دشمن اور اخلاق دشمن سیاست کی تائید کرتے ہیں؟ بعض لوگوں نے کہا کہ نہیں۔ ان مضامین میں ناسیت کی تبلیغ اور حمایت صاف لفظوں میں نہیں ہے۔ دمان محض اپنی جان بچانے کیلئے گول مول باتیں لکھ رہا تھا۔

اس بحث کے سلسلے میں جو تحریریں لکھی گئیں ان کا بیشتر حصہ ایک کتاب کی شکل میں مرتب کیا گیا۔ (شائع شدہ ۱۹۸۸) اس کتاب میں اہم ترین تحریر دریدا کی تھی جو دمان کا دوست تھا اور دمان نے جس کے خیالات کی تبلیغ میں بڑا حصہ لیا تھا۔ اصولی حیثیت سے دریدا غلطے مصنف کا منکر نہیں ہے۔ یعنی اس کا موقف یہ ہے کہ مصنف متن میں وہی باتیں لکھتا ہے جس کا وہ ارادہ کرتا ہے۔ (لیکن لائیکیل

نام علی اس طریق کار کا ہے کہ مصنف کے خیال خود جو باتیں متن میں لکھی ہوئی ہیں، ہم یہ ثابت کریں کہ دراصل متن میں اس کی الٹی باتیں ہیں (بہر حال، دریدانے دمان کے مسنے سے آنکھ نہیں چرائی، اور کہا کہ اگر کسی کی تحریر کا کوئی سیاسی استعمال کیا جائے تو مصنف کو اس کا ذمہ دار ٹھہرانا چاہئے، چاہے مصنف کا منشا یہ نہ رہا ہو کہ اس کی تحریر کا سیاسی استعمال ہو اور اس کے ذریعہ کسی برے نظریے یا لائحہ عمل کی تائید حاصل کی جائے۔ دریدانے اس کی وجہ یہ بیان کی کہ اگر متن کو غلط طریقے سے پڑھ کر اس کی ایسی تعبیر کی جائے جو منشا مصنف کے خلاف جاتی ہو تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تعبیر کسی نہ کسی سطح پر متن کے اندر موجود تھی۔ اور متن میں کوئی بات ایسی ضرور ہوگی جو اس طرح کی سیاسی تعبیر کو راہ دے۔ دریدانہ کہتا ہے کہ متن کے وہ معنی مراد مصنف نہ سکی لیکن اگر وہ برآمد ہو سکتے ہیں تو یقیناً متن میں جائز کردہ (allowed for) اور programmed ہوں گے۔ دریدانہ کہتا ہے کہ ممکن ہے کسی متن کی تعبیر کر کے اسے ایسے مقاصد کے لئے استعمال کیا جائے جو متن بنانے والے کے ارادے سے نہ صرف بہت دور رہے ہوں، بلکہ متن بنانے والا ان کو حقارت انگیز سمجھتا ہو۔

لہذا دریدا، ویم پرن اور پال دمان کو ایک ہی کٹہرے میں کھڑا کرتا ہے۔ یہاں بھی مجھے اس معاملے کے اخلاقی، قانونی پہلوؤں سے بحث نہیں۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ متن کو مراد مصنف کے خلاف بھی استعمال کیا جائے تو یہ فلسفہ معنی کی رو سے غلط نہ ہوگا۔

بعض لوگ، جو لائیکل کو ناپسند کرتے ہیں (بہت زیادہ پسند تو میں بھی نہیں کرتا) یہ سمجھتے ہیں کہ منشا مصنف سے انکار کا نظریہ لائیکل دالوں کی بدعت ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ دریدا کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ منشا مصنف کا قائل ہے۔ اس کا قول صرف یہ ہے کہ اگر منشا مصنف کے خلاف بھی معنی متن سے برآمد ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ مصنف نے کسی نہ کسی طرح ان کا ارادہ ضرور کیا تھا۔ پال دمان نے منشا مصنف کے بارے میں جو رویہ اختیار کیا ہے اس کو اپنا بل پٹرن (Annabel Patterson) ”خاکسارانہ“ (humble) کہتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جدید زمانے میں منشا مصنف کی تعریف متعین کرنے اور ادبی مطالعات میں اس کا تقابل مقرر کرنے کی کوشش دمان کی کوشش سے کم خاکسارانہ نہ ہوگی۔ اس کی مراد یہ ہے کہ منشا مصنف کی اہمیت ہے، چاہے اتنی اور اس طرح کی نہ ہو جس طرح کی اور حقیقی رومانی عہد میں تھی۔ (یہ الگ بحث ہے، اس کو

فی الحال نظر انداز کرتا ہوں۔) بنیادی بات یہ ہے کہ لائیکیل والوں کے یہاں منشاے مصنف کو متحدہ معنی کے لئے نہیں استعمال کرتے، بلکہ یہ بتانے کے لئے استعمال کرتے ہیں کہ مصنف جو کہنا چاہتا ہے، اس کا متن اس کے خلاف بھی کہہ سکتا ہے، بلکہ کہتا ہے۔ پال دمان نے اپنے مخصوص اوق، تجریدی اور ذرا ژولیدہ انداز میں اس نظریے کو یوں بیان کیا ہے:

اگر ہم منشا و مراد کے تمام باطل خیالات و مسائل سے خود کو آزاد بھی کر لیں اور بالکل مطابق بحث طریقے سے شکلم [یعنی متن کی تخلیق کرنے والے] کو محض قواعد پر منحصر ایک ضمیر [”میں“ یعنی تو کو کے قائل شکلم سے بہت کم تر، محض شکلم] فرض کر لیں، کہ وہ ضمیر [”میں“] بیان کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے، تب بھی اس قائل کا ایسا قائل باقی رہتا ہے جو محض قواعدی نہیں، بلکہ درہ طور قائل ہے، اس معنی میں، کہ وہ [شکلم] اس قواعدی عمود [= استعارہ] کو زبان عطا کرتا ہے۔

لیکن دمان یہ بھی کہتا ہے کہ ”نشان اور معنی کبھی ایک دوسرے کے برابر نہیں ہو سکتے۔“ یہ جملہ اپنی بصیرت اور خوبصورتی دونوں اعتبار سے یاد رکھنے کے قائل ہے۔ دمان اور لائیکیل کے سیاق و سباق میں اس کا مفہوم یہ ہے کہ متن (یا ”بیان“) مصنف کا مریوں منت ہے، لیکن اس سے آزاد بھی ہے۔

مغرب میں جب شاعری کو درہ طور پتہ (Rhetoric) کی ایک شاخ سمجھا جانے لگا تو یہ خیال آہستہ آہستہ عام ہوا کہ تعبیر و تشریح کے صحیح پن (validity) کی بنیاد منشاے مصنف ہے۔ لیکن جب شاعری کو درہ طور پتہ سے الگ قرار دیا جانے لگا (جرمن اور انگریزی رومانیت کا زمانہ آتے آتے یہ تفریق بالکل مکمل ہو چکی تھی) تو منشاے مصنف کی مرکزی اہمیت پھر ختم ہو گئی۔ لیکن جرمن رومانیت کے زمانے میں علم ادبیات کی مرد و چا جناس و انواع پر کاری ضرب پڑ چکی تھی۔ ہیوم کی تنکیک، لاک کی عقلی بشر دوستی اور کانت کی ماورائیت تینوں میں یہ اشارہ تھا کہ حقائق وہ نہیں ہیں جیسے نظر آتے ہیں۔ لہذا رومانوں نے جب یہ نظریہ عام کیا کہ شاعری سے ایک خاص طرح کا علم حاصل ہوتا ہے (بقول کوہرج، شاعری کی ضد نش نہیں ہے، بلکہ سائنس ہے) تو منشاے مصنف کو خاص اہمیت ملی، کیوں کہ رومانی نظریہ کہتا تھا کہ کچھ ماورائی حقائق ہیں جنہیں متن کا بتانے والا (شاعر) اپنے متن میں داخل کرتا ہے۔

مغربی رومانوں نے شاعری کو مذہب کا بدل قرار دیا تھا، اس معنی میں کہ مذہب کے بارے میں گمان تھا کہ وہ اذلی حقائق پیش کرتا ہے۔ اور مذہب کو سائنس نے (بظاہر) منہدم کر دیا تھا۔ لہذا اب

ازلی حقائق کی آماجگاہ اور سرچشمہ انسانی تخیل ٹھہرا، اور تخیل کا اظہار شاعری میں تھا۔ لہذا شاعری کو مذہب کا بدل سمجھا جانا غیر فطری نہ تھا۔ یہ تصور جدید زمانے تک (یعنی موجودہ زمانے سے کچھ پہلے تک) مغرب میں رائج رہا، مگر چداس کی شکل تھوڑی بہت بدلتی رہی۔ بقول پیرلڈ گریف رومانی اور جدید ادب اس اعتبار و ایقان کا اظہار تھا کہ تخیل میں حلقی طاقت ہے، اور اس اطمینان اور اعتماد کا اظہار تھا کہ ادب میں یہ قوت ہے کہ صنعتی سماج کے انتشار پر نظم و ضبط، قدر، اور معنی کو حاوی کر دے۔ آرمیگا ای گاسیٹ (Ortega y Gasset) کا قول ہے کہ انیسویں صدی میں فن کو احترام کی نگاہ سے اس لئے دیکھا جاتا تھا کہ اس کے ذریعہ ”مذہب کے زوال اور سائنس کی ناگزیر اضافیت“ کی کچھ تلافی ممکن تھی۔ اس تصور کا لازمی نتیجہ تھا کہ مصنف کو اظہار مطلب پر قادر اور اپنے معنی کا حاکم گردانا جائے۔ لیکن جیسا کہ خود گریف نے لکھا ہے (ملاحظہ ہو کہ گریف کو لائٹنیل، مابعد جدیدیت، وضعیات وغیرہ سے کوئی ہمدردی نہیں) کہ ”اگر تخیلاتی سچائی کا تعین اور حصول باہر کے بجائے اندر سے ہوتا ہے تو شاعر کے پاس یہ جاننے کے لئے کیا ذریعہ ہے کہ جس اسطور کو اس کے تخیل نے ابھارا ہے وہ کسی اور اسطور سے زیادہ سچی ہے؟“ تخیل لاکھ خود مختار سببی، لیکن ”وہ نظم و ضبط اور سچائی جو اس تخیل کے ذریعہ وجود میں آئی ہے، بے اصول (Arbitrary) اور موضوعی حقیقت سے زیادہ نہیں۔“ لہذا بقول گریف دوسو برس سے لوگ اسی کوشش میں ہیں کہ اگر فن کی معنویت (یعنی فلسفیانہ سچائی) پر زور دیں تو فن کی آزادی اور ”معصومیت“ کو کس طرح ملحوظ رکھیں، اور اگر اس کی آزادی پر اصرار کریں تو اس میں مرضی حقائق کہاں سے لائیں؟

بات کہاں سے کہاں پہنچ گئی، میں فی الحال یہ عرض کرنا چاہتا تھا کہ یہ تصور کہ متن میں کوئی خاص معنی ہوتے ہیں جنہیں مصنف کہیں سے لاکر ڈالتا ہے، رومانی تصور ہے اور اس کے پیچھے تہذیبی شکست کی ایک پوری داستان ہے۔ مغرب میں یہ جھگڑا اس لئے پیدا ہوا کہ وہاں افلاطون نے فن پارے کو ہمیشہ کے لئے چور بنا کر کتب خانے میں کھڑا کر دیا تھا کہ اس میں اصلیت نہیں ہوتی، وہ محض ایک نمودہ ہے، مشرق میں یہ بحث کبھی نہیں اٹھی، لہذا وہاں فن کی ”سچائی“، ”اصلیت“، ”واقعیت“ کا سوال بھی کبھی نہیں اٹھا۔ گذشتہ صدی میں ہم لوگوں نے انگریزی پڑھی، اور وہ زیادہ تر رومانی ادیبوں کی انگریزی تھی۔ لہذا ہم لوگوں نے فن کے بارے میں تصورات کا رومانی پلندہ اٹل سچائی کے طور پر قبول کر لیا۔

ہم لوگ جب مغربی، فنکار اور شعریات سے روشناس ہوئے تو اس وقت بھی رومانی تصور وہاں

راج تھا کہ مراد مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مغرب میں اب یہ نظریہ تقریباً پوری طرح مسترد ہو چکا ہے، لیکن ہم لوگ ابھی اسے سینے سے لگائے بیٹھے ہیں۔

ہماری شعریات (یعنی عرب + ایرانی اور ہند + ایرانی شعریات) نے عندیہ مصنف کو مرکزی حیثیت کبھی حاصل نہیں ہوئی۔ محمد حسن عسکری اپنے مخصوص مبالغہ آمیز انداز میں کہا کرتے تھے کہ اردو کی اصل شعری روایت کو جانتا ہے تو مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کی تحریریں پڑھنا چاہئے۔ اس قول میں مبالغہ ہے، لیکن ڈھیر ساری حقیقت بھی ہے۔ جلد اول میں ہم مولانا تھانوی کا قول پڑھ چکے ہیں:

...حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ہیں، اور یہ نہیں کہ یہ مسائل محض اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لئے۔ بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا اس وقت تک کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔

حضرت تھانوی کے جس وعظ سے یہ بیان اخذ کیا گیا ہے اس پر تاریخ ۲۱ جمادی الثانی ۱۳۳۰ (مطابق ۲۰ فروری ۱۹۲۲) درج ہے۔ گویا جو بات دریدانے نے ۱۹۸۷ء میں کہی اسے مولانا تھانوی ساٹھ بیسٹھ برس پہلے کہہ چکے تھے۔ مندرجہ بالا عبارت کا آخری جملہ تو بالکل دریدانے کا قول معلوم ہوتا ہے۔ دونوں کے یہاں واضح طور پر یہ بات موجود ہے کما کرتن سے کوئی معنی برآمد ہو سکتے ہیں تو وہ حقیقی معنی ہیں۔ دونوں کے یہاں عندیہ مصنف کا کوئی ذکر نہیں۔

حالی نے غالب کی شعر فہمی کے بارے میں مولانا فضل حق خیر آبادی کا جو واقعہ نقل کیا ہے، اس سے اکثر لوگ واقف ہیں۔ حالی لکھتے ہیں ("یادگار غالب"):

مولانا (فضل حق خیر آبادی) کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کئے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا آپ مرزا صاحب کی سخن سنی اور سخن فہمی کی اس قدر تعریف کرتے ہیں، آج انھوں نے ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان کئے، اور پھر وہ شعر پڑھا۔ اور جو کچھ مرزا نے اس کے معنی کہے تھے بیان کئے۔ مولانا نے فرمایا پھر ان معنوں میں کیا برائی ہے؟ اس نے کہا برائی تو کچھ ہو یا نہ ہو مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں۔ مولانا

نے کہا اگر تامل نے وہ معنی سرا نہیں لئے جو مرزا نے سمجھے ہیں تو اس نے سخت غلطی کی۔
مولانا فضل حق خیر آبادی کے بیان میں جو اصول پنہاں ہے اس سے ای۔ ڈی۔ ہرش بھی (جو
خٹائے مصنف کا قائل ہے) اتفاق کرتا۔ میں ہرش کا قول اوپر نقل کر چکا ہوں خٹائے مصنف کو اس وقت
نظر انداز کر سکتے ہیں اگر اس سے کوئی اہم قدرتی فائدہ حاصل ہوتا ہے۔ بہر حال اس واقعے سے یہ
بات تو ثابت ہے کہ مولانا فضل حق خیر آبادی کی نظر میں خٹائے مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔
اگر یہ خیال گذرے کہ مولانا حالی اس واقعے کے چشم دید گواہ شاید نہ رہے ہوں، اس لئے
یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ مولانا فضل حق خیر آبادی نے عہدہ دہلی ہجرت کی ہوگی جو حالی نے نقل کی،
تو حالی کا براہ راست بیان اسی ”یادگار غالب“ میں دیکھئے۔ مرزا غالب کا شعر ہے۔

دولت بہ غلط بود از سعی پشیمال شو

کافر دیو توں ہاشی ناچار مسلمان شو

حالی اس شعر کے معنی بیان کر کے لکھتے ہیں:

اس شعر کے ایک اور معنی نہایت لطیف اور پاکیزہ زمانے کے حسب حال بھی
ہو سکتے ہیں جو شاید شعر کہتے وقت مرزا کے خیال میں نہ گذرے ہوں۔ مگر ضرور ہے کہ
انھیں کے نتائج افکار میں شمار کئے جائیں۔ کیوں کہ بلخا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور
حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ موقوفات کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے
سبب بہت سے محل رکھتا ہو۔

یعنی حالی صاف طور پر بتا رہے ہیں کہ خٹائے مصنف کو متن کے معنی پر حاوی نہیں کیا جاسکتا۔ ہاں الفاظ
البتہ معنی پر حاوی ہوتے ہیں۔

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ نشانیات (semiotics) کا علم جدید مغربی فکر کے منطقے کی چیز
ہے۔ حقیقت دراصل یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات (منسکرت بھی اور اسلامی بھی) نشانیات کے
بنیادی نکات سے نا آشنا نہیں۔ اشوک کیلکر نے منسکرت نشانیات پر قابل قدر کام کیا ہے۔ فی الحال اردو
فارسی شعریات سے ایک نکتہ عرض کرتا ہوں۔ ہمارے یہاں کلام کو دو انواع میں تقسیم کیا گیا ہے، زبان
حال اور زبان قال۔ زبان حال سے مراد ہے حکم کے احساسات و تاثرات جو کسی صورت حال کی تعبیر
کے طور پر پیش کئے جائیں۔ اس کے برخلاف زبان قال میں حکم کا براہ راست حمل ہوتا ہے۔ مثلاً یہ

زبان قال ہے:

(۱) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں، سخت گرمی پڑ رہی ہے۔

اب زبان حال دیکھئے:

(۲) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں

کہ سخت گرمی پڑ رہی ہے۔

ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں میں واقعہ تو ایک ہی ہے، لیکن نمبر ۱ میں یہ اطلاع کہ ”سخت گرمی پڑ رہی ہے“ ہم کو براہ راست منظم سے مل رہی ہے۔ اس میں ”چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں“ کے معنی نہیں بیان کئے گئے ہیں۔ لیکن نمبر ۲ میں ”وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ...“ دراصل ”چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں“ کی تعبیر (یعنی اس کے معنی) کا حکم رکھتا ہے۔ یہ منظم کا براہ راست بیان نہیں ہے، بلکہ چوپایوں کے زبان نکال کر ہانپنے کی تعبیر ہے۔ یعنی چوپایوں کا زبان نکالے ہانپنا ایک نشان (sign) یا نظام نشانیات (sign system) یعنی متن ہے، اور زبان حال سے جو کچھ کہلایا گیا ہے وہ اس کی تعبیر ہے۔ اب مندرجہ ذیل بیانات دیکھئے:

(۳) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں

کہ اب پیاس ہم سے برداشت نہیں ہوتی ہے۔

(۴) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں

کہ ہم بہت تھک گئے ہیں، اب ہم سے چلانا جائے گا۔

(۵) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں، وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں

کہ کہیں یہ طے تو ہم کو ظہرانہ۔

(۶) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں

کہ اللہ ایک ہے۔

۲ تا ۵ میں کوئی مشکل نہیں کیوں کہ متن کی تعبیر متن سے مطابقت رکھتی ہے۔ بلا اس لئے

مہمل ہے کہ متن کی تعبیر کو متن سے کوئی علاقہ نہیں۔ اب ملاحظہ ہو:

(۷) چڑیاں صبح سویرے اٹھ کر زبان حال سے اللہ کی حمد و ثنا کرتی ہیں۔

اب کوئی گڑبڑ نہیں، کیوں کہ تعبیر مطابقت متن ہے۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے یہاں زبان حال اور زبان قال کی تفریق دراصل نشانیات (semiotics) کے تحت ہے۔ اس کے ذریعہ یہ ثابت کرنا مقصود تھا کہ ایک متن کی کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں، اور سب کی سب صحیح (valid) ہو سکتی ہیں اگر متن کے نشانات (sign) کے مطابق تعبیر ہو۔ زبان حال اور اس دورے میں جس کو زبان حال سے متصف کیا جا رہا ہے، وہی رشتہ ہے جو متن کی تعبیر اور متن میں ہے۔ زبان حال سے جو کچھ کہلایا جاتا ہے وہ کوئی نفسیاتی حقیقت نہیں ہوتی، بلکہ لسانی حقیقت ہوتی ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ متن دراصل ایک طرح کا عمل تحریر (writing) (practice) ہے۔ زبان حال کا نظریہ ہم کو بتاتا ہے کہ اگر سب نہیں تو بہت سے متن نشان کی تعبیر پر مبنی ہوتے ہیں۔ زبان ملفوظی ارادے کا اظہار کرتی ہے، یہ تصور بھی نہیں سے برآمد ہوتا ہے (جیسا کہ آگے واضح ہو گا)۔

ایڈورڈ سعید نے اپنے مضمون The Text, the world, the Critic میں اپنی عرب مفکرین لسان کا ذکر کیا ہے، جو قرآن کی باطنی تعبیر کے مخالف تھے، اور اس لئے ”ظاہری“ کہلاتے تھے۔ ان میں ابن حزم بھی تھا جو زیر مملکت کا بین ہونے کے ساتھ ساتھ کتب فلسفہ و تفسیر کا مصنف اور اہل درجے کا فلسفیانہ نحوی تھا۔ ایڈورڈ سعید نے لکھا کہ ابن حزم کی رو سے زبان گرچہ بے اصول ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ زبان کو استعمال کرنے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں۔ زبان دنیا کی ہے اور دنیا سے ہے۔ دال (signifier) کا استعمال کرنا اور کچھ نہیں ہے، سوائے استعمال زبان کے۔ اور استعمال زبان کچھ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ ہم دال کو بعض معنیاتی اور نحوی اصولوں کی روشنی میں برتتے ہیں۔ یعنی زبان پر عملی، روزمرہ استعمال کی حکمرانی ہے۔ اس پر تجزیاتی احکام یا آزادہ نگری کی حکمرانی نہیں ہے۔ دال کا استعمال کرنا کچھ نہیں ہے سوائے اس کے کہ یہ ایک ملفوظی ارادے (verbal intention) کی عملی شکل ہے۔ یہ کسی نفسیاتی ارادے (psychological intention) کی عملی شکل نہیں۔

ابن حزم کے ان افکار کا مطلب یہ ہے کہ متن کے پیچھے کوئی ارادہ مراد نہیں، خود متن ہی فضا ہے مصنف ہے۔ اور متن کی تعبیر ان اصولوں کی روشنی میں ہوگی جو دنیا والوں نے زبان کے لئے بنائے ہیں۔ علامہ ابو یعقوب سکاکی کے قول سے ہم واقف ہیں کہ عربی (اور دیگر زبانوں) میں الفاظ کی کمی نہیں۔ پاکمال شاعر وہ ہے جو ان الفاظ کو اس طرح استعمال کرے کہ ان سے معنی کثیر مستحب ہو سکیں۔

یعنی سکا کی نے یہ پابندی نہیں عائد کی ہے کہ وہ سب معنی کثیر، جو متن سے مستحیط ہو سکتے ہوں، انھیں متن کے بنانے والے نے مراد بھی لیا ہو۔

منشائے مصنف کے نظریے کی اصل

آخری سوال یہ رہتا ہے کہ اگر شاعر (متن بنانے والا) معنی نہیں بناتا، بلکہ متن معنی بناتا ہے، اور متن اس لئے معنی خیز ہوتا ہے کہ اس میں بدتے ہوئے تمام نشانیوں (signs) کے معنی پر معاشرے کا کم و بیش اتفاق ہوتا ہے، تو پھر زبان میں اس طرح کے محاورے کیوں جاری ہیں: شاعر کہتا ہے۔ اس نظم رجز لہر فن پارے میں شاعر مصنف نے قلاں مضمون بیان کیا ہے۔ مصنف کا خیال ہے۔ مصنف نے اس فن پارے ر شعر نظم میں معنی ہی معنی بھر دیئے ہیں، وغیرہ۔ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔

پہلا جواب یہ ہے کہ متن کے بنانے والے (producer) کی حیثیت سے مصنف بہر حال کسی نہ کسی مفہوم میں وہ باتیں کہتا ہے جو متن میں ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معنی اور متن کی وحدت کا تصور زبان میں بہت قدیم زمانے سے ہے۔ متن چونکہ مصنف کا ہے، اس لئے اس تصور کی توسیع کرتے ہوئے معنی بھی مصنف کے فرض کر لئے گئے ہیں۔ معنی اور لفظ میں وحدت نہیں ہے، اس کا احساس عربوں کو تھا۔ ابن حزم کی بحث میں ہم اس نکتے سے متعلق کچھ اشارے کر چکے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ قرآن پاک کے غیر مخلوق ہونے کا مسئلہ بھی اسی لئے اتنا اہم بن گیا کہ قرآن کے معنی کو قدیم ثابت کرنے کے لئے ضروری تھا کہ اس کے الفاظ کو غیر مخلوق ثابت کیا جائے، ورنہ لفظ تو دنیا کے ہیں، دنیا میں ہیں، اور لفظ و معنی میں کوئی وحدت نہیں۔ بیسویں صدی میں فلسفہ لسان نے اس مسئلے پر بہت توجہ صرف کی ہے کہ زبان کے نشانات (signs) صرف دال یعنی signifier ہیں اور اشیا ان کے مدلول (signified) ہیں۔ دونوں میں کوئی لازمی رشتہ نہیں۔ اس کے باوجود زبان کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ وہ حقیقت کو پیش کرتی ہے۔ دریدانے اس کو لفظ مرکزیت (logocentricity) کہہ کر اس کو بہت برا بھلا کہا ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ ”مصنف“، ”شاعر“، ”فن کار“ یہ محض استعارے ہیں جنہیں عملی دنیا میں متن کے ساتھ عملی معاملہ کرنے کے لئے وضع کر لیا گیا ہے۔ (جس طرح سائنس میں بہت سی چیزیں فرض کر لی جاتی ہیں اور ان کی روشنی میں حقائق کی توجیہ ہوتی ہے اور یہ ریاضیاتی نمونوں

(mathematical models) کے ذریعہ ان کو ثابت کیا جاتا ہے۔ یا جس طرح نیوٹن کے قوانین ہیں، جو عام معاملات کے لئے کافی ہیں لیکن بعض مخصوص حالات میں غلط ہیں۔ نیوٹن کی طبیعیات آج بڑی حد تک غلط ثابت ہو چکی ہیں، لیکن روزمرہ کے تقریباً سارے کاروبار کے لئے وہ بالکل ٹھیک ہے۔) چوتھا جواب یہ ہے کہ زبان چونکہ معاشرے کی بنائی ہوئی ہے، اس لئے معاشرے کی تمام سیاسی اور سماجی مصطلحتیں، طاقت کے رشتے (power relations) اس کے تعصبات، سب زبان کے اندر موجود ہوتے ہیں اور انسانی کاروبار کو (regulate) یعنی آئین بند کرتے ہیں۔ نو کو نے اس بات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ لہذا چونکہ معاشرے میں ذاتی ملکیت (Private Property) کے اصول کو بہت تقدس و اہمیت حاصل ہے، اس لئے ہم متن بنانے والے کو متن ہی نہیں، بلکہ اس کے معنی کا بھی بنانے والا سمجھنے لگے۔ ٹیری انگلن نے ای۔ ڈی۔ ہرش پر طعنے کیا ہے کہ ہرش جو فتنائے مصنف پر اصرار کرتا ہے تو دراصل وہ سرمایہ داری اور ذاتی ملکیت کی حمایت کرتا ہے۔ اس میں حسب معمول مبالغہ ہے، لیکن بات صداقت سے خالی نہیں۔

لطف (بلکہ افسوس) یہ ہے کہ جو لوگ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ میرے کلام کے وہی معنی بیان کئے جائیں جو میرے مراد لئے ہوں (یا جن کے بارے میں یہ قرینہ ہو کہ وہ میرے مراد لئے ہوں) مگر میرے متن میں کثرت معنی کو نظر انداز کر کے ذاتی ملکیت کا اصول تو مستحکم کر دیتے ہیں، لیکن خود میرے متن کو مقلس کر دیتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسا اس بات پر اصرار کہ دنیا کی طوالت اور وسعت اتنی ہی ہے جتنی اس سوتے کی جہاں سے دریا جاری ہوا ہے۔

میں نے یہ سنا

شعر شور انگیز

جہاں سے دیکھئے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں
(میر دیوان سوم)

ردیف

دیوان اول

رونیف ب

(۱۵۴)

۳۱۰ کس کے لگا ہے تازہ تیر لگا اس کا
اک آہ میرے دل کے ہوتی ہے پار ہر شب

۱۵۴/۱ اس شعر میں کناہی کی کناہی ہے۔ (۱) جس شخص کو معشوق کا تیر لگا تازہ تازہ لگا ہوتا ہے وہ راتوں کو آہ و زاری کرتا ہے۔ (۲) میں راتوں کو آہ و زاری نہیں کرتا۔ لہذا میں دُغم خوردہ قدیم ہوں۔ میرے دُغم خوردہ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ میں جانتا ہوں کہ جس کے تازہ دُغم لگا ہے وہ راتوں کو آہ و زاری کرتا ہے۔ (۳) لیکن چوٹ میرے دل پر بھی ہے کیوں کہ جب وہ زخمی تازہ آہ کرتا ہے تو وہ میرے دل پر بھی اثر کرتی ہے۔ (۴) میرا یہ سوال کہ یہ تازہ تازہ تیر کس کو لگا ہے، تشویش کے علاوہ رشک کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ (۵) جب ہر شب کو ایک آہ میرے دل کو پار ہوتی ہے تو میرا دل چھلنی ہو رہا ہے۔ زخمی تیر لگا تو پہلے ہی تھا، اب اور بھی شکار ہو رہا ہے۔ (۶) یہ معشوق کا کرشمہ ہے کہ ہر تازہ شکار کے ساتھ پرانے شکاروں پر خود بخود جو رستم بڑھ جاتا ہے۔ (۷) ایسی صورت میں کوئی عشق کو ترک کرنا بھی چاہے تو نہیں کر سکتا۔ میرے لہجے میں ایک طرح کی راضی بہ رضا ہونے کی کیفیت اور خفیف سا طعنے بھی ہے، جس میں کچھ درد کی آمیزش ہے۔ طالب آملی کے متعدد چذیل بے مثال شعر میں میرے شعر کا ایک پہلو

انتہائی خوبی لیکن شدید طعنے کے ساتھ برتا گیا ہے۔

چوں شکر آں کلیم کہ بے دلان شوق

جو رتو ہم چو لطف خدا کم نہ می شود

(اس بات کا شکر کس طرح ادا ہو کہ

بے دلان شوق پر حیران جو اسی طرح کم

نہیں ہوتا جس طرح اور لوگوں پر۔

لطف خدا۔)

عالم کا مضمون میر کے کئی کتابوں میں سے صرف ایک کتاب ہے، لیکن اتنا بھر پور بیان ہوا

ہے کہ دونوں شعر ہم پلہ ہو گئے ہیں۔

(۱۵۵)

کس کی سمجھ کیسے میٹانے کہاں کے شیخ و شاب شیخ = یزاعا، شاب = جوان
ایک گردش میں تری چشم سید کی سب شراب

موند رکھنا چشم کا ہستی میں مین دید ہے
کچھ نہیں آتا نظر جب آنکھ کھولے ہے حباب

تو ہو اور دنیا ہو ساقی میں ہوں مستی ہو مدام
پر ہل صہبا نکالے از چلے رنگ شراب

کب تھی یہ بے جراتی ثانیان آہوے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب

۱۵۵/۱ مطلع پر زور ہے، لیکن مضمون کی کوئی خوبی نہیں۔ آتش کا بھی یہی انداز تھا کہ شعر بڑی
دھوم دھم سے کہتے تھے لیکن بات کچھ نہ نکلتی تھی۔ یہاں تو لفظ ”سید“ نے کچھ بات بنا دی ہے، کیوں کہ
جو شخص بہت زیادہ مست ہو اس کو ”سید مست“ کہتے ہیں، اور نشے کے آخری درجے میں چور شخص کو
”خواب“ کہتے ہیں۔ یہاں لفظ ”خواب“ میں ایہام ہے۔

۱۵۵/۲ دیوان دوم میں اس مضمون کو ذرا بدل کر، اور بہت خوب کہا ہے۔

اس موج خیر دہر میں تو ہے حباب سا
آنکھیں کھلیں تری تو یہ عالم ہے خواب سا

شعر پر بحث میں تمثیلی رنگ زیادہ نمایاں ہے، اور دوسرے مصرعے میں جو دلیل فراہم کی ہے اس میں قول محال کا رنگ خوب ہے۔ حباب کو آنکھ سے تھمبہ دیتے ہیں۔ لیکن جب یہ آنکھ کھلتی ہے (یعنی بلبہ پھوٹتا ہے) تو حباب کا وجود ہی ختم ہو جاتا ہے، اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ لہذا آنکھیں بند رکھنے ہی میں عافیت ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ آنکھیں بند ہیں تو بھی کچھ نہیں نظر آتا، لہذا اندہ دیکھنا ہی دیکھنے کا حکم رکھتا ہے۔ ”چشم“ کے اعتبار سے ”میں“ (یعنی ”آنکھ“) بھی خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کے تجزیہ کی اور قول محالیہ رنگ کو خوب برتا ہے۔ غالب نے یہ مضمون بھی میر سے مستعار لے لیا لیکن بات بالکل اپنی کہی۔

تا کہا اے آگہی رنگ تماشا باغقرن
چشم داگردیدہ آفوش متاع جلوہ ہے
خود میر نے قاری میں تقریباً ترجمہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

در موج خیزہ ہر حبابی بہ خود متاز
تا چشم واکنی کہ بہ یک بار نیستی
(اپنے اوپر گھمنڈ نہ کرو، تم دہر
موج خیز میں حباب کی طرح
ہو۔ تم نے ایک بار بھی آنکھ کھولی
اور ختم ہوئے۔)

۱۵۵/۴ بلا شراب کے متحرک ہونے اور موج شراب کے اڑ چلنے کا مضمون غالب نے بھی خوب باندھا ہے۔

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کش موج شراب
دے ہلے کو دل دوست تما موج شراب

لیکن غالب نے مضمون کو صرف شراب نوشی اور نشاط کے پہلو سے باندھا ہے۔ میر کا یہ شعر کیفیت اور مسرت کا ظلم ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھئے کہ عام طریقے کے خلاف ساقی کو دنیا دار بتایا ہے۔ اور کہا ہے کہ

ساقی تم دنیا والوں کو شراب پلاتے رہو، یا ان سے لیکن دین میں مصروف رہو، یا سے خانے کی رونق بڑھاتے رہو، مجھے تمہاری ضرورت نہیں۔ یعنی ساقی کا ذریعہ اور وسیلہ مجھے مطلوب نہیں، میں تو براہ راست اور مستقل مدہوش چاہتا ہوں۔ میں یہ پسند نہیں کرتا کہ مغل میں لوگ ہوں، ساقی ان کو جام دے، جب میری باری آئے تو مجھے جام ملے، اور جب تک دوسری باری آئے میرا نشہ خمار میں بدل جائے۔ میں تو مستی مدام چاہتا ہوں، اور اس طرح کے بلا صہبا پر پڑے جھاڑ کر پرواز کرتی نظر آئے۔ شراب پینے کا برتن جو بلخ کی شکل ہوتا تھا اسے بلا شراب کہتے تھے۔ اکثر اسے حوض شراب میں ڈال دیتے تھے اور وہ برتن سطح حوض پر تیرتا پھرتا تھا۔ میرا چاہتے ہیں کہ مستی کا وہ عالم ہو کہ بلا سے پرواز میں آجائے (جس طرح شراب جب بوتل سے اچھلتی ہے تو اسے موج فرض کرتے ہیں، اسی طرح بلا سے اس قدر نشہ میں آجائے کہ اڑنے لگے) یا پھر مدہوشی اور مستی میں مجھے اس قدر لرزش و لغزش ہو کہ بلا شراب تیرتی دکھائی دینے کے بجائے اڑتی دکھائی دے۔ پھراتے ہی پر بس نہیں، رنگ شراب بھی پرواز کتاں ہو جائے، یعنی ہر طرف شراب کا رنگ پھیل جائے۔ اس کی بھی وہ صورتیں ہیں۔ یا تو شراب شعلہ بن کر یا موج بن کر اڑے اور ہر طرف اس کا رنگ پھیلے، یا پھر مجھے اس قدر نشہ ہو کہ ہر طرف شراب ہی شراب دکھائی دے۔

مجموعی حیثیت سے یہ شعر نکتا طبع ہے، لیکن اس کے صوفیانہ معنی خاص کر براہ راست اور بے وسیلہ غیر وصول حق کا مضمون بھی بالکل واضح ہیں۔ ”مدام“ کے ایک معنی ”شراب“ بھی ہیں۔ لہذا یہ بھی ”ساقی“، ”بلا صہبا“، ”مستی“ وغیرہ کے ضلع کا لفظ ہے۔ میراجی کی نظم ”آئینے کے اس پار کی ایک شام“ یاد آتی ہے۔

مری آرزو رہتی! میں تجھے یوں بوج کر گلتا رکھ دوں گا

کہ ہر خوش چمک اٹھے۔ بلا سے تیرتی جائے

بلا سے تیرتی جائے، میں امداد تو نہیں ہوں، ہاں

بلا سے تیرتی جائے

(”تین رنگ“ صفحہ ۱۴۷-۱۴۸)

ظاہر ہے کہ میراجی کی غیر معمولی نظم انتہائی پیچیدہ اور کئی سطحوں پر بیک وقت کام کرتی ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں براہ راست تجربہ اور تجربے کے ذریعے خود کو فراموش یا ضائع کرنے کا تصور ملتا

ہے اور میر نے جس لابیالی پن کے ساتھ ساقی کو خیر باد کہا ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ صورت حال پر پوری طرح حاوی ہیں۔ مصرع اولیٰ کی ساخت پر مزید غور کیجئے۔ بظاہر تو دونوں نکلے دے دے ہیں، یعنی اے ساقی تو ہو اور دنیا ہو، لیکن میں ہوں اور مدام سستی ہو۔ لیکن چونکہ دوسرے نکلے میں لفظ ”اور“ محذوف ہے، اس لئے اس کے سستی حالیہ بھی ہو سکتے ہیں، کہ اب میں مدام سستی کے عالم میں ہوں۔ اگر یہ معنی لئے جائیں تو دوسرا مصرع دے دے یعنی subjunctive ہونے کے بجائے امر یہ یعنی imperative ہو جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۱۵۵/۴ اسی مضمون کو دیوان چہارم میں یوں کہا ہے۔

اے آہوان کعبہ شاید حرم کے گرد

کھاؤ کسو کی تیغ کسو کے فکار ہو

یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لفظ ”ایٹڈ“ انتہائی بدلیج ہے اور آہوان حرم کی طرف منکلم کے تحقیر آمیز اور ترہم آمیز رویے کو بہت خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔ آہوان حرم سے براہ راست مخاطب نے شعر میں فوری پن پیدا کر دیا ہے۔ آل احمد سرور اس شعر میں میر کے تصور عشق کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ عشق ”آدمی کو خود غرضی اور ذاتی مفاد کے دائرے سے نکل کر ایک بڑے مقصد، مسلک یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے۔“ بے مقصد زندگی میں گرمی دالی بات تو ٹھیک ہے، لیکن میرے خیال میں یہ شعر اور اس طرح کے دوسرے شعر کسی مقصد، مسلک یا مشن سے آشنائی کا اشارہ نہیں کرتے، بلکہ ان میں درد مندی کی تعلیم دی گئی ہے، یعنی ایسا دل پیدا کرنے کی ترغیب دی گئی ہے جس میں سوز اور غم خوردگی، اور اس کی بنا پر صدق و صفا ہو۔ شعر زیر بحث میں آہوے حرم کو کم ہمت بتایا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ یہ کم ہمتی اس کے مرتبے کے شایاں نہ تھی۔ یعنی انسان کا مرتبہ ہی یہ ہے کہ وہ درد مند دل کا حامل ہو۔

شعر زیر بحث کے دوسرے مصرعے میں دو زبردست جکیر ہیں (تیغ سے ذبح ہونا اور آگ میں کباب ہونا) ان میں معنویت دیوان چہارم والے شعر کے مصرع ثانی سے زیادہ ہے، پھر دیوان چہارم والے شعر میں تکرار کا خفیف سا شائبہ ہے، جب کہ شعر زیر بحث میں دونوں جکیر اپنی اپنی جگہ سالم اور

منفرد ہیں۔ صرف تیغ سے ذبح ہونے (یعنی ”کسی کی تیغ“ کا ذکر نہ کرنے) اور صرف آگ میں کباب ہونے (یعنی کسی کی محبت کی آگ میں چنے کا ذکر نہ کرنے) کے باعث یہ اشارہ بھی آگیا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ انسان عشق کا ہی زخم کھائے۔ زخم خوردگی اور رنجوری کسی بھی باعث ہو، اچھی ہوتی ہے کیوں کہ اس سے صفائے قلب پیدا ہوتی ہے۔

دل میں ایک بزرگ سید حسن رسول نما تھے جو دو ہزار روپے لے کر لوگوں کو خواب میں رسول اللہ کی زیارت کرا دیا کرتے تھے۔ ایک بار ان کی بیگم نے کہا کہ آپ تمام دنیا کو زیارت کراتے ہیں، مجھے بھی یہ نعمت دلواد دیجئے۔ سید حسن رسول نما نے ان سے بھی دو ہزار روپے طلب کئے۔ جب ان کی بیوی نے کہا کہ میرے پاس روپے کہاں؟ تو انھوں نے کہا اچھا تم اپنا شادی کا جوڑا پہن کر خوب بناؤ سنگار کر کے اپنے کو تیار کرو کہ میں تمہیں بھی زیارت کرا دوں، روپے نہیں ہیں نہ سہی۔ شام کو جب سید حسن صاحب گھر آئے تو بیوی کو شادی کا لالہ جوڑا پہنے، کنگھی چوٹی مٹی سرخی غارہ کئے دیکھ کر خوب ہنسے اور بڑھی گھوڑی لالہ لکام کی بھیجتی کہی۔ ان کی اس حرکت پر اور اس مایوسی کی وجہ سے کہ اب زیارت کیا نصیب ہوگی، بیوی کو بے اختیار رو دنا آگیا۔ روتے روتے وہ بے ہوش ہو گئیں۔ اسی عالم میں ان کو اس حضرت کا دیدار نصیب ہو گیا۔ جب وہ ہوش میں آئیں تو اس کر شہر سے کہا، لیجئے آپ نے نہ دکھایا تو کیا ہوا، حضور خود میرے خواب میں آگئے۔ جب سید حسن صاحب نے ان کو یہ نکتہ سمجھایا کہ رسول اللہ کے دیدار کے لئے قلب کی دردمندی شرط ہے۔ اگر قلب سخت ہو تو دیدار بھی نہ ہو۔ دوسروں سے میں اسی لئے دو ہزار روپے لیتا ہوں کہ اتنی بڑی رقم دے کر ان کے دل میں کچھ گداز پیدا ہو، ان کو کچھ شاق گذرے۔ تمہارے پاس روپے تو تھے نہیں، اس لئے میں نے تمہارا مذاق بگاڑ کر اور تمہاری ہمتی اڑا کر تمہارا دل رنجور کر دیا۔ (یہ واقعہ شاہ وارث حسن کے ملفوظات ”شمۃ العبر“ میں درج ہے۔) لہذا دل کی دردمندی جس وجہ سے بھی ہو، کارآمد ہوتی ہے۔ آہوے حرم اس نکتے سے آگاہ نہیں اس لئے وہ کم ہمتی سے کام لیتا ہے۔ شعر کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ مرزا رفیع واعظ نے اس سے ملتا جلتا مضمون محمد داند، زمیں کہا ہے، مگر خوب کہا ہے۔

دل کہ بے عشق شد از رحمت حق دور شود

مردہ را مویج زد دریا بہ کنار اندازد

(جودل عشق سے خالی ہو گیا وہ رحمت حق
سے دور ہو جاتا ہے۔ دریا کی موج
مردے کو کنارے پر پھینک دیتی ہے۔)

ملاحظہ ہو ۲/ ۱۹۳۔

دیوان دوم

ردیف ب

(۱۵۶)

۴۱۵

وہ جو کشش تھی اس کی طرف سے کہاں ہے اب

حیر دکاں ہے ہاتھ میں سینہ نشاں ہے اب

نشان = نشانہ

پھول اس مہن کے دیکھتے کیا کیا جھڑے ہیں ہائے

دیکھتے = دیکھتے ہی دیکھتے

سل بہار آنکھوں سے میری رواں ہے اب

نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ

گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب

بیش از دم سحر مرا رونا لہو کا دیکھ

پھولے ہے جیسے سانچہ وہی یاں ساں ہے اب

۱۵۶/۱ ”نشان“ بہ معنی ”نشانہ“ (یعنی target) اردو میں کم یا ب ہے۔ اردو میں اس لفظ کا

اس مفہوم میں استعمال تازگی لفظ کا حکم رکھتا ہے۔ خود شعر کا مضمون بالکل تازہ ہے۔ پہلے معشوق کی طرف سے ایک کشش تھی جو ہمیں اس کے پاس کھینچنے لے جاتی تھی۔ اب وہ کشش نہیں ہے، اور اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ تیر کمان ہاتھ میں لئے ہمارے سینے کو نشانہ بنا رہا ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ تیر اسی پر چلاتے ہیں جو کچھ فاصلے پر ہو۔ اگر کوئی شخص بالکل ہاتھ بھر کی دوری پر ہو تو اس پر تیر نہیں چل سکتا، کیوں کہ تیر کے لئے کچھ میدان چاہئے۔ اگر معشوق کی طرف سے کشش ہوتی تو ہم اس کے بالکل ہی پاس ہوتے، اتنی دور نہ ہوتے کہ تیر چل سکتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ معشوق کے ہاتھ سے مرنا یا زخمی ہونا عاشق کے لئے مبارک چیز ہے، اور یہاں اس خوش گوار حادثے کو بھی اپنے نصیب کی کم مائیگی کی دلیل ٹھہرایا ہے۔

۱۵۶/۲ اشک خون آنود کے لئے ”سیل بہار“ کا استعارہ بہت بدیع ہے۔ معنوی لطف یہ ہے کہ آنکھوں سے جو رواں ہے اس کو بھی چمن کے جھڑتے ہوئے پھولوں کی تشبیہ کہا جاسکتا ہے۔ یعنی ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ تاراج خزاں کے باعث میرا دل خون ہو گیا اور خون کے آنسو رو کر میں نے اپنے غم کا اظہار کیا (یا اپنی بہار الگ بنائی) اور دوسرا مفہوم یہ ہے کہ میری آنکھوں سے جو سیل خوں رواں ہے وہ گویا میرے چمن دل کے پھول ہیں جو جھڑ جھڑ کر برباد ہو رہے ہیں۔ آنسو اور پھول دونوں کے لئے ”جھڑنا“ مستعمل ہے۔ مجملہ اور رعایتوں کے ”دیکھتے“ اور ”آنکھوں“ کی رعایت پر بھی غور کیجئے۔ پھولوں کو جھڑتے دیکھا ہے اس لئے آنکھوں سے (جو دیکھنے کا کام کرتی ہیں) سیل بہار رواں ہے۔

۱۵۶/۳ معشوق کے ہاتھوں قتل نہ ہو سکنے یا صرف زخمی ہو کر رہ جانے پر رنج کا مضمون ہند + مسلم شاعروں نے اکثر باعہ حیا ہے۔ اچھے شعرا نے اس مضمون میں بدیع پہلو پیدا کئے ہیں، جیسے ولی کا نہایت خوب صورت شعر ہے۔

دل چھوڑ کے یار کیوں کے جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کے جاوے
یا مرزا حسن بیگ رفیع نے سہی نظیری دُخرو کی زمین میں یوں کہا ہے۔
تا قیامت دل آں کشتہ نہ کیرد آرام
کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل برود

(قیامت تک اس کھٹے کے دس کو
چین نہ ملے گا جس کے دل نے مزید
دخم کی تمنا کی لیکن قاتل اسے چھوڑ کر
چلا گیا۔)

خود میر دیوان اول میں یہ مضمون پانچویں جگہ ہے، ملاحظہ ہو ۵۰/۱۔ لیکن شعر زیر بحث کی
ڈرامائیت اور یہ کنا یہ کہ جن لوگوں پر معشوق کی تلوار پڑی وہ خوش نصیب ٹھہرے، اس کو ان تینوں شعار
سے برتر ٹھہراتی ہے جن کا ذکر اوپر ہوا۔ خود اپنے کو مرنے کے لئے تیار دکھانے کے لئے گردن جھکانے
کا استعارہ استعمال کرنا جس میں عاجزی، شکر گزاری اور موت کا استقبال بھی شامل ہیں، غیر معمولی بات
ہے۔ پھر معشوق کو عام لوگوں سے اس قدر دور دکھایا ہے کہ وہ کوئی انسان نہیں بلکہ کوئی قدرتی قوت معلوم
ہوتا ہے۔ روز روز اس کی تلوار باہر نہیں نکلتی، کبھی کبھی ہی یہ سہارک موقع آتا ہے۔ معشوق کی تلوار خاموشی
سے در آنا قاتل بہتوں کا کام تمام کر دیتی ہے۔ میں بھی خوش ہو کر اپنی گردن جھکاتا ہوں، لیکن ایک آواز
سنائی دیتی ہے کہ باقی لوگوں کو امان ہے۔ لفظ ”امان“ کا طرز بھی اپنی جگہ بے مثال ہے۔ جو قتل ہو گیا وہ
خوش نصیب ٹھہرا، اور چونکہ اس کو ”امان“ مل گئی، ایسی امان بھلا کس کام کی جو خوش نصیبی سے محروم
کر دے۔

چھوٹے اور بڑے شاعر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کے اس شعر کے سامنے اصغر علی خاں حیم کا حسب
ذیل شعر رکھئے۔

موت نے قسمت بھی کھوئی کیا بری شے ہے امید
جب جھکی گردن مری وہ اور کا قاتل ہوا

۱۵۶/۴ بعض لوگ ”پھولے“ ہے جیسے سانچہ ”کو میر کے پر کرتی شغف سے تعبیر کریں
گے۔ بات صحیح ہے، لیکن یہاں بات صرف اتنی نہیں ہے۔ ”سانچہ“ کے معنی ”شفق شام“ بھی ہوتے ہیں
لیکن ”شام“ کے معنی ”شفق شام“ نہیں ہوتے۔ ”شفق پھولنا“ محاورہ ہے۔ یعنی شفق کی سرخی کا آسمان
پر پھیل جانا۔ ”شام پھولنا“ بھی محاورہ ہے۔ لیکن اس کے معنی ہیں ”شام کے سایوں کا دور تک پھیلنا۔“

”سانجھ“ یہ معنی ”شفت“ میں ”شفت پھولنا“ بمعنی ”شفت کی سرفی کا آسان پر پھیل جانا“ کا ہیجہ رنگا کر ”سانجھ پھولنا“ کا استعارہ وضع کیا گیا ہے۔ صبح کے پھولنے کے پہلے ہی رونے کے باعث شفت شام کے پھولنے کا منظر پیدا ہو جانا بھی خوب ہے۔

ڈاکٹر عبدالرشید نے ”قصہ مہر افروز و دلیر“ اور سودا سے ایک ایک مثال ”سانجھ پھولنا“ کی پیش کی ہے۔ بلکہ ”قصہ مہر افروز و دلیر“ میں تو ”سانجھ پھولی“ بمعنی ”شفت“ بھی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے ایسے خوب صورت اور تازہ الفاظ ترک کر دیے۔

(۱۵۷)

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں دوسرے سے بھرتا ہے وہ ہیں آب

۴۲۰ غفلت سے ہے فرور تھے درد ہے بھی کچھ فرور = دھکا
یاں وہ ساں ہے جیسے کہ دیکھے ہے کوئی خراب

یہ بستیاں اجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں
دل ہو گیا خراب جہاں پھر رہا خراب

کاش اس کے رویہ نہ کریں مجھ کو حشر میں
کتنے مرے سوال ہیں جن کا نہیں جواب

۱۵۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آفتاب حسن کی طرف فکر کرنے سے آنکھوں میں پانی
بھرتا خوب ہے۔ یہ عام زندگی کا مشاہدہ بھی ہے کہ سورج کی طرف دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھرتا
ہے۔ پھر، یہ رویہ نا حسرت اور مایوسی کا رویہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہ بات تو ہے ہی کہ آنکھوں میں پانی بھرا
ہوا ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ”آب“ بمعنی ”چمک“ اور ”تاب“ بمعنی ”گرمی، چمک“ کی رعایت
دلچسپ ہے۔ اسی مضمون کو، یوان سوم میں یوں بیان کیا ہے۔

کس طور سے بھرتا کچھ کوئی یار کو دیکھے
اس آنکھیں رخسار سے ہوتی ہے نظر آب

۱۵۷/۲ ”فرور“ کو اصل معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن اس کے اردو معنی (محمض) بھی مفید مطلب ہیں۔ ”دیکھے ہے کوئی خواب“ کے بھی دو مفہوم ہیں۔ (۱) کوئی خواب دیکھ رہا ہو، یعنی کوئی بھی شخص۔ (۲) تم کوئی خواب دیکھ رہے ہو۔ پہلے مفہوم کی روشنی میں مطلب پھر دو نکلتے ہیں۔ اول تو یہ کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب دیکھ رہا ہو۔ یعنی دنیا کی چہل پہل اور حقیقت محض ایک شخص کے خواب کی سی ہے۔ دوسری طرف، یہ بھی معنی ہیں کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب میں ہو، یعنی یہ دنیا کسی خواب دیکھتے ہوئے شخص کی طرح ہے۔ جو شخص خواب میں محو ہے وہ زندہ ہے بھی اور نہیں۔ پھر یہ کہ خواب میں اس شخص کی زندگی کچھ ہوتی ہے جس کا اس کی ظاہری حیثیت سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ مثلاً خواب دیکھتا ہوا شخص تو بستر پر سو رہا ہے، لیکن خواب میں وہ خود کو جنگلوں میں شکار کھیلتا ہوا دیکھتا ہے۔ دنیا کی حقیقت خواب کی سی ہے، اس مضمون کو پہلے بھی میر نے بڑے پیچیدہ اور کثیر المہوم انداز میں بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۷/۱ دیوان اول ہی میں یہ مشہور تر شعر بھی ہے۔

چشم دل کھول اس بھی عالم پر

یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

لیکن شعر زیر بحث کا یہ مضمون، کہ یہ دنیا کوئی خواب ہے جسے کوئی دیکھ رہا ہے، بہت ہی نادر ہے۔ میر کے دو سو برس بعد بورجس (Borges) نے اپنے افسانے The Circular Ruins میں اس مضمون کو دریافت کیا۔ افسانے کا مرکزی کردار حقیقت کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات محض خواب ہے۔ پھر آخر آخر اسے ایسا لگتا ہے کہ وہ خود ایک خواب ہے جسے کوئی اور ہستی دیکھ رہی ہے۔

۱۵۷/۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔ مثلاً۔

دل وہ گرنش کہ پھر آباد ہو سکے

بچھاؤ گے سنو یہ ہستی اجاڑ کر

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ”بستیاں“ کا ایہام صوت، اور ”جہاں“ کا ایہام خوب ہے۔ اگر مصرع طائی یوں پڑے ع دل ہو گیا خراب، جہاں پھر رہا خراب، تو ”جہاں“ کی معنی ”دنیا“ ہے۔ اور اگر ”جہاں“ کے بعد وقفہ دیجئے تو ”جہاں“ اپنے عام معنی میں ہے۔ یہی لطف ”کہیں“ میں بھی ہے۔ یہ لفظ اپنے دونوں معنی (زمانی اور مکانی) میں صحیح کام دے رہا ہے۔

۱۵۷/۴ سردار جعفری نے اس سے لگا جلا مضمون خوب کہا ہے۔

دردِ دھوکہ کریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال

اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب

میر کے شعر میں معنی کی خوبی یہ ہے کہ مشتوق کو لا جواب اور پھر شرمندہ کرنا پسند نہیں، اس لئے

اس کے دیدار سے بھی محروم رہنا گوارا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اگر سامنا ہو گیا تو سوال جواب جرح و

شکایت ضرور کریں گے۔ اس لئے اچھا ہے کہ ساؤمنا ہی نہ ہو۔

(۱۵۸)

برقعے میں کیا چھپیں وہ ہویں جنھوں کی یہ تاب
رخسار حیرے پیارے ہیں آفتاب مہتاب

کچھ قدر میں نہ جانی غفلت سے رنگاں کی
آنکھیں سی کھل گئیں اب جب صحتیں ہوئیں خواب

۳۲۵ اس بحر حسن کے تئیں دیکھا ہے آپ میں کیا
آپ میں = اپنے اندر جاتا ہے صدقے اپنے جو لکھ لکھ گرداب

نگلی ہیں لب کے کلیاں اس رنگ سے جن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے لٹ پٹتے ہیں احباب

۱۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس کے مضمون سے میر کو دلچسپی کچھ زیادہ ہی تھی، چنانچہ
دیوان اول میں بھی کہا ہے۔

ہے کلف نقاب وے رخسار
کیا چھپیں آفتاب ہیں دونوں

۱۵۸/۲ سارے شعر میں رعایت جلوہ گر ہے۔ صحتیں جب خواب ہوئیں، یعنی ختم ہو گئیں اور
ان کو مر رہا ہو گیا، تو آنکھیں کھل گئیں۔ آنکھیں کھلنے کا جواز بھی بیان کر دیا ہے کہ پہلے غفلت تھی اور غفلت

میں آنکھیں بند ہوتی ہیں۔ ”غفلت سے“ یعنی غفلت کی وجہ سے، جانے والوں کی قدر نہ کی۔ لیکن کب؟ جب وہ موجود تھے، یا جب وہ چلے گئے؟ اقلب یہ ہے کہ جب وہ موجود تھے۔ یعنی اس وقت بھی معلوم تھا کہ وہ جانے والے ہیں، لیکن میں نے کچھ خیال نہ کیا۔ یا جب وہ چلے گئے تب بھی میں نے عرصے تک ان کی کمی نہ محسوس کی، شاید اس بنا پر کہ مجھے امید تھی وہ واپس آ جائیں گے، یا یہ امید تھی کہ ان کا قسم الہدیل مل جائے گا۔ اب جب ان کو گئے ہوئے عرصہ ہو گیا اور ان کی یادیں بھی محو ہونے لگیں تو میری آنکھیں کھلیں۔

۱۵۸/۳ بالکل نیا پیکر ہے، اور داہاتی تخیل کا اچھا نمونہ ہے۔ گرداب مسلسل چکر میں رہتا ہے، اس لئے فرض کیا کہ وہ اپنے گرد پھر کر صدمے ہو رہا ہے۔ لیکن گرداب اپنے ہی اوپر کیوں عاشق ہے؟ شاید اس لئے کہ گرداب نے اپنے اندر اس بحر حسن کو جلوہ فرما دیکھ لیا ہے جس کا وہ ایک حصہ ہے۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک حکایت نقل کی ہے کہ ایک بار حضرت بایزید حج کو جا رہے تھے کہ راستے میں ان کو ایک بزرگ ملے۔ بزرگ نے ان سے کہا کہ تم طواف کعبہ کو جا رہے ہو؟ کعبہ کو تو اللہ نے ایک بار اپنا گھر کہا تھا۔ مجھ کو تو (یعنی انسانی قلب اور وجود کو) اللہ نے ستر بار اپنا بندہ کہا ہے۔ تم میرے گرد طواف کرو۔

کعبہ ہر چہدے کہ خانہ بر اوست

خلقت من نیز خانہ سر اوست

تا بکرو آں خانہ را در دے زلفت

و اندر یں خانہ بجز آں حی زلفت

(ہر چہد کہ کعبہ اس کی عبادت کا گھر

ہے، میرا وجود بھی اس کے اسرار کا

گھر ہے۔ جب سے اس نے وہ گھر

بنایا ہے اس میں نہیں گیا ہے۔ اور

اس گھر میں (یعنی میرے وجود میں)

اس حی و قوم کے علاوہ کوئی نہیں گیا

ہے۔ ترجمہ قاضی جاوید حسین)

چشم نیکو باز کن در من مگر
تا پہ بنی نور حق اندر بشر
کعبہ را یک بار "بنی" گفت یار
گفت "یا عبدی" مرا ہفتاد بار
(اچھی طرح آنکھ کھول، مجھے
دیکھ، تاکہ تو بشر میں اللہ
(تعالیٰ) کا نور دیکھے۔ دوست
(اللہ تعالیٰ) نے کعبہ کو ایک بار
میرا گھر کہا ہے، مجھے ستر بار
"اے میرے بندے" کہا
ہے۔) ترجمہ قاضی سجاد
(حسین)

لہذا ان بزرگ نے حضرت بایزید کو حکم دیا۔

گفت طوفی کن بگردم ہفت بار
و میں نکوتر از طواف حج شمار
(انہوں نے فرمایا میرے گرد سات
بار طواف کر لے اور اس کو حج کے
طواف سے بہتر سمجھ۔) ترجمہ قاضی
سجاد حسین

اغلب ہے کہ بنیادی مضمون، جو صوفیاء کے یہاں کئی مختلف انداز سے ملتا ہے، میر نے مولانا روم
سے ہی لیا ہوگا۔ لیکن سمندر اور گرداب کا پیکر ان کا اپنا ہے، اور اسی کی بنا پر میر کی انفرادی شان ہے۔ پھر
یہ بھی ہے کہ میر کا انشائیہ، استلہای، خودکلامی کا سا انداز اس شعر کو کشف کے سرے تک لے گیا ہے۔

۱۵۸/۴ تھپیہ نئی ہے، اور میر کو اس قدر مرغوب تھی کہ اسے وہ ساری عمر برستے رہے۔

یوں بار گل سے اب کے جھکے ہیں نہال باغ
جھک جھک کے جیسے کرتے ہوں دو چار پارہات

(دیوان دوم)

ہم بھی تو فصل گل میں چل چک تو پاس نہیں
سر جوڑ جوڑ کیسی کلیاں نکلتیاں ہیں

(دیوان سوم)

بہار آئی گل پھول سر جوڑے نکلے
رہیں باغ میں کاش اس رنگ ہم تو

(دیوان ہشتم)

معنوی اعتبار سے دیوان سوم کا شعر قدرے نکلتا ہوا ہے، لیکن بیان میں اس قدر صفائی نہیں ہے جس قدر شعر زیر بحث میں ہے۔ ”نکلی ہیں اب کے کلیاں“ میں کتنا یہ جوش بہار کا ہے، یعنی ہر بار بہار میں کلیوں کی یہ گنجائی اور کثرت نہیں ہوتی۔

دیوان سوم

ردیف ب

(۱۵۹)

سب آتش سوزندہ دل سے ہے جگر آب
بے صرفہ کسے صرف نہ کھوں دیدہ تر آب بے صرفہ=دل کھوں کر لاپٹی ہے

پھرتی ہے اڑی خاک بھی مشتاق کسوی
سرمہ کے کرتا ہے پہاڑوں میں بسر آب

دل میں تو لگی دوس ہی بھریں خشے کی آنکھیں دس=آگ، نام نہان کج بولی آگ
کیا اپنے تئیں روؤں ادھر آگ ادھر آب

اس دشت سے ہو میرزا کیوں کے گذارا
نازا لوترے گل ہے تری تا بہ کرا آب گل=گل، بکڑ

۳۳۰

۱۵۹/۱ اس شعر میں تضادات اس خوبی سے ملا دیئے ہیں کہ پہلی نظر میں احساس نہیں ہوتا۔

دل کو جلانے والی آگ نے جگر پانی کر دیا ہے۔ (جگر پانی ہونا بمعنی بہت تکلیف یا رنج میں ہونا بھی ملحوظ رکھئے۔) یعنی جو چیز دل کو جلارہی ہے وہی جگر کو پانی کر رہی ہے۔ جگر سر چشمہ خوں ہے، اب جب جگر ہی پانی ہو گیا تو آنکھ میں لہو کہاں سے آئے؟ ظاہر ہے کہ پانی ہی پانی ہے گا۔ لیکن پانی بہنے کی دو سطحیں اور بھی ہیں۔ آنسو اس لئے بہائے جا رہے ہیں کہ دل میں جو آگ لگی ہے وہ بجھ جائے۔ یعنی جگر کا پانی ہونا، جو نتیجہ ہے دل میں آگ لگنے کا، وہی دل کی آگ بجھانے کا کام بھی کرے گا۔ دوسری علت یہ ہے کہ دل میں آگ لگنے کے باعث جو سوزش، تکلیف اور رنج ہے، اس کی بنا پر آنکھ سے آنسو بہ رہے ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جگر سالم و ثابت تھا تو آنکھوں میں خون کے آنسوؤں کی فراوانی تھی۔ اب جب جگر پانی ہو گیا ہے تو لامحالہ پانی والے آنسوؤں کی فراوانی ہوگی۔ بے صرفہ صرف کرنے میں جو تضاد ہے اسے بھی ملحوظ رکھئے۔ ”آب“ کے معنی ”چمک“ فرض کیجئے (روئے سے آنکھوں کی آب جاتی روتی ہے) تو مصرعین کے ”آب“ میں ایہام صوت اور ایہام تناسب دونوں پیدا ہوتے ہیں، اور ”آب“ (معنی چمک) اور ”آتش“ (چمک دہی اور روشنی کے اعتبار سے) میں ایک اور رعایت نظر آتی ہے۔

۱۵۹/۲ دنیا کی ہر شے میں عشق کا حرکت ہے، اس خیال کو لے کر یہ مضمون پیدا کیا ہے کہ آپ دھاک دونوں کو کسی کی تلاش ہے، دونوں جہر میں سرگرداں و آشفہ ہیں۔ اپنی کیفیت کو مظلہ ہر فطرت پر منطبق کرنا مشرقی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ان مظلہ ہر کی بنیادی صفات (خاک کا اڑتے پھرنا اور پانی کا پتھروں سے ٹکرائے) اس مزید خوبی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں کہ خاک کا تعلق دشت و صحرا سے ہے اور پانی کا دشت و کوہ سے۔ عاشق کو بھی ان دونوں (دشت، صحرا، کوہ) سے تعلق ہوتا ہے۔ شہزادی زعب النساء سے دو شعر منسوب ہیں، ممکن ہے میر کو اس شعر کا مضمون کسی حد تک ان اشعار سے سوجھا ہو۔

اے آبشار لوحہ گر از بہر کیستی

مر در گوں گلندہ از اندوہ جستی

آیا چہ درد بود کہ چلن با تمام شب

مر را بہ سنگ یزدی دی گرستی

(اے آبشار تو کس کے لئے لوحہ گر

ہے؟ تو کس غم میں اپنے سر کو یوں
جھکائے ہوئے ہے؟ تجھے کیا غم تھا
کہ تو بھی میری طرح تمام رات سر کو
چتر سے لگاتا اور روتا تھا؟

لیکن ظاہر ہے کہ ان اشعار میں وضاحت اور قہقہہ ہے۔ میر کا بیان زیادہ آفاقی ہے، اس میں
خاک و آب دونوں کا ذکر ہے اور ان کا اسلوب انگشافتی ہے۔ رعایت سے میر کہیں باز نہیں آتے۔
یہاں بھی ”سر“ اور ”بسر“ کی رعایت موجود ہے۔

۱۵۹/۳ لفظ ”دوں“ خود اتنا نازہ ہے کہ ایک پورے شعر کا حکم رکھتا ہے۔ مطلع کی طرح
یہاں بھی آگ اور پانی کو ملا دیا ہے۔ ”چشمے“ اور ”آنکھیں“ کی رعایت بھی نظر میں رکھئے۔ دوسرا
مصرع ایسا نکلا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ کس آسانی سے مصرع ادنیٰ کا جواب مہیا کر دیا ہے، لیکن اگر
مصرع ثانی سامنے نہ ہو تو ہزار غور کریں، سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع ادنیٰ کے بعد کہنے کو کیا تھا، جو شاعر نے
کہا ہوگا؟ معنوی پہلو بھی خوب ہے۔ رونا اس لئے لا حاصل ہے کہ اس سے دل کی آگ تو بجھے گی نہیں،
اور آنکھیں خالی نہ ہوں گی، کیوں کہ وہ چشمے کی طرح بھری ہوئی ہیں۔ پھر، اگر آگ کو روکوں تو چشمے کی
آنکھیں موجود ہیں، اگر چشمے کی آنکھوں کا غم کر دوں تو دل کی آگ موجود ہے۔ یعنی دل کی آگ کو روکنے کا
جواز اس لئے نہیں کہ آنکھوں کا چشمہ تو حاضر ہے، اور آنکھوں کے چشمے کو روکنے کا جواز یوں نہیں کہ دل کی
آگ حاضر ہے۔ آگ اور پانی کو غالب نے بھی ایک شعر میں یکجا کیا ہے۔

سوزش باطن کے ہیں احباب منکروں و نہیاں

دل محیط گر یہ لب آشنا سے خندہ ہے

سہا مجددی کہتے ہیں کہ ”اس شعر میں لطف یہ ہے کہ دل میں سوز پنہاں اور دل محیط گر یہ میں
ڈوبا ہوا، دو ضدیں جمع کر دی ہیں۔“ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں میر نے آگ اور پانی کو محض یکجا
کیا ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پانی کے اندر آگ جلا دی ہے۔

۱۵۹/۴ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی استادانہ اور حاکمانہ ہے کہ بیکہ کی شدت پر فوراً نگاہ نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں ”دشت“ کا ذکر کر کے منظر کو بہت وسیع کر دیا ہے۔ انداز مخاطب نے ایک حسن یہ بھی پیدا کر دیا ہے گویا میر کے علاوہ اور لوگ بھی اس دشت میں ہیں، لیکن یہ بلا مصرعی پر آئی کہ گھٹنوں کے اوپر تک کچھڑ میں پھنس گئے اور کمر کر پانی الگ ہے۔ عظیم اور شاید اس کے ساتھی، یہ منظر دیکھ کر ٹھہرتے، بس چند افسوس کے غلے کہہ کر گزر جاتے ہیں۔ آتش نے دوسرے مصرعے کا بیکہ، اور انداز نشست الفاظ، دونوں کی تقلید کرنے کی کوشش کی ہے مگر بری طرح ناکام ہوئے ہیں۔

بارغ عالم میں جو راحت ہے تو پھر رنج بھی ہے

تا کمر گل ہیں تو یاں تا سر زانو کاٹے

تمثیل بالکل بے اثر، دعویٰ قطعی بے دلیل، غیر ضروری الفاظ کی بھرمار اور پہلے مصرعے کا بے کیف اخلاقی بیان، یہ ہے اس شعر کی کائنات۔ خود میر نے تا کمر گل کا بیکہ نورالحسن واقف سے مستعار لیا ہے۔

تا بہ زانو پاے در گل مانده ایم

سر بسر کوے ہماں از دست دل

(اے کوے ہماں! دل کے ہاتھوں

میں زانو زانو کچھڑ میں بالکل پھنس کر

رہ گیا ہوں۔)

واقف کو بیکہ تو بہم پہنچ گیا، لیکن وہ اسے ٹھیک سے مدت نہ پائے۔ کوے ہماں سے مخاطب فضول ہے، اور ”سر بسر“ کا لفظ بالکل بے کار ہے۔ میر نے واقف سے ایک اشرفی لی اور اسے پورا خزانہ بنا دیا۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر، لیکن اور صفائی کے ساتھ میر نے دیوان سوم ہی میں یوں بیان کیا ہے۔

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میر ایسے

رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

دیوان چہارم

رویف ب

(۱۶۰)

ہوا جو دل خوں خرابی آئی ہر ایک اعضا میں ہے فتور اب
حواس گم ہیں دماغ گم ہے رہا سہا بھی کیا شعور اب

میری گے قائب ہزار یوں تو نظر میں ہرگز نہ لڑے گا تو
کریں گے ضائع ہم آپ ہی کو جنگ ہو کر ترے حضور اب

و حجب و امکاں میں کیا ہے نسبت کہ میر بندے کا پیش صاحب
نہیں ہے ہونا ضرور کچھ تو مجھے بھی ہونا ہے کیا ضرور اب

۱۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ”ہر ایک اعضا“ کی بے تکلفی خوب ہے۔

۱۶۰/۲ ”نظر میں لانا“ بمعنی ”توجہ کرنا“، ”اہمیت دینا“ ہے۔ یہاں میر نے اسے
محاوراتی اور لغوی دونوں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ”میری گے قائب ہزار“ کے دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ
اگر ہم غائبانہ ہزار بار میری، یا کتنی ہی تکلیف سے کیوں نہ میری۔ دوسرے معنی یہ کہ اگر ہزار ہوگ بھی

عاجزانه مریں۔ شعر میں نفسیاتی قدرت یہ ہے کہ عاشق کی ساری تنہا یہ ہے کہ بس کسی طرح معشوق کی نظروں میں آجائے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے وہ معشوق کے سامنے خودکشی کرنے کو تیار ہے، کہ جب تو معشوق ہمارا ٹولہ لے گا۔ جان سے چلے جائیں گے اور معشوق کی توجہ کا ہمیں کوئی فائدہ نہ ہوا تو کیا، وہ ہمیں ایک بار انفرادی طور پر جان تو جائے گا۔ جدید زمانے کے بعض قافلوں اور تحریک کاروں نے اسی نفسیات کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہم یہ سب اسی لئے کرتے ہیں کہ کسی طرح سماج کی نظروں میں آجائیں۔ میر کی نفسیاتی بصیرت قابلِ داد ہے کہ ان کو یہ مضمون سوچا۔

۱۶۰/۳ گزشتہ شعر کے لہجے میں جو قلندرانہ بے پرواہی ہے وہ اس شعر میں محکموں کے لہجے کا لباس پہن کر آئی ہے۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق ممکن الوجود۔ دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عاشقوں کا وجود ہو یا نہ ہو، معشوقوں کا وجود ہے گا۔ یعنی حسن ایک مطلق چیز ہے، اسے کسی حوالے کی ضرورت نہیں۔ اگر ایسا ہے کہ معشوق کو عاشق کے وجود کی ضرورت نہیں تو کیا ضرور ہے کہ میں اپنے معشوق کے سامنے ہی رہوں؟ جب میرا وجود محض اضافی ہے تو پھر میں کہیں جا کر مرکب رہوں گا۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق کے بغیر بھی قائم رہتا ہے، اس لئے عاشق کا عدم وجود ایک طرح سے عاشق کی تکمیل ہے، کہ اس طرح وہ اپنے اضافی وجود کو حسن کے محاذ سے الگ کر لیتا ہے۔ اپنے نہ ہونے کی ضرورت اور اپنے وجود کی عدم ضرورت پر اس قدر غیر جذباتی اظہار خیال نادر بات ہے۔

(۱۶۱)

لتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمہارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

۱۶۱/۱ اس سے ملے ملتے مضمون اور اس پر کچھ بحث کے لئے دیکھئے ۱۳۳/۴۔ یہ مضمون میر نے اکثر بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ایک نئی بات ڈالی ہے کہ ہوا کا رنگ اور معشوق کا رنگ بالکل ایک ہو گیا ہے اس لئے معشوق اگر چہ گل گشت میں مصروف ہے، لیکن دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے۔ ”معلوم نہیں ہوتے ہو“ میں ایک پہلو یہ ہے کہ لگتا ہے معشوق باغ میں ہے ہی نہیں، صرف اس کے سراپا کا رنگ پھیلنا ہوا ہے۔ مزید بحث کے لئے دیکھئے ۱۴/۱۔ ہوا کے علاوہ پانی کے رنگ بدلنے کا بھی مضمون میر نے بہت باقاعدہ ہے۔ مثلاً دیوانِ ہجتم میں ہے۔

نہیں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادہ بعلیں سے
بے کس گل دلا لہ لہی ان جو یوں میں آپ نہ ہو

رنگوں کے باہم مدخل اور اس کے نتیجے میں رنگوں کے بدل جانے کا احساس میر کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے انھوں نے مصور کی آنکھ پائی تھی۔ (ان کے فارسی کلام میں مصوری کی اصطلاحات بہت ملتی ہیں۔) رنگوں کے باہم مدخل کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱۴۳/۴۔

(۱۶۲)

۴۳۵ لنگو انسان سے محشر میں ہے یعنی کہ میر
سارا ہنگامہ قیامت کا مرے سر پر ہے اب

۱۶۲/۱ بہت دلچسپ اور کثیر المعنی شعر ہے۔ سب سے پہلے تو یہ خود اعتمادی دیکھئے کہ
سارے میدان محشر میں صرف ایک انسان ہوگا، یعنی میں۔ گویا باقی لوگ انسان سے زیادہ یا انسان
سے کم رہنے کے ہوں گے۔ لیکن میر نے صرف خود کو انسانیت کے منصب پر فائز کیوں کیا؟ شاید اس
لئے کہ وہی اکیلے گناہ گار ہیں۔ یاد ہی اکیلے ہیں جنہوں نے انسانی زندگی کے تمام نشیب و فراز دیکھے
ہیں، یاد ہی اکیلے ہیں جنہوں نے فرشتہ بنا چاہا نہ شیطان۔ لیکن اگر ”مرے سر“ سے مراد عام عالم
انسانی میں رہنے والے لوگ لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ خدا فرشتے، شیطان، ان سب کی تو چھٹی
ہے، ان سے کوئی کچھ نہ کہے گا کہ آپ نے کیا کیا اور کیوں؟ قیامت کا دربار بے چارے انسانوں کی
معصیت ہوگا۔ اوروں نے جو کچھ کیا یا نہ کیا یا ہونے دیا، اس پر لنگو نہ ہوگی۔ یہ بھی کوئی نہ سوچے گا کہ
بقول میر عہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر۔ یہ بھی نہ پوچھا جائے گا کہ اگر انسان سے خطا اور
بھول سرزد ہوئی تو اس میں شیطان کی کتنی ذمہ داری تھی۔ اور خود خدا کی کتنی، جس نے انسان کو ضعیف
اور قلوب و جمول بنایا۔ سارا زور بے چارے انسان پر صرف ہوگا۔ شاید کچھ اسی طرح کے تصور کے زیر
اثر اقبال نے کہا تھا۔

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل

آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میر کے شعر میں جب قلندرانہ انایت اور انسان برتری ہے۔ اقبال کا شعر بہت تازہ اور بے
لکھ ہے، لیکن میر ان کے لئے راہ ہموار کر گئے تھے۔

”مفتگو“ یہاں کئی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ (۱) بحث مباحثہ (۲) بات چیت (۳) سوال

جواب۔ یہ سب معنی لغات میں نہیں ملتے، لیکن شعرا کے استعمال میں ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مفتگو رختے میں ہم سے نہ کر

یہ ہماری زبان ہے پیارے

(میر، دیوان اول)

لوگ سمجھانے لگے یہ دن نہیں ٹھکرا کا

مفتگو ان سے مری روز شمار آئے کوئی

(داغ)

جواب تیغ سے دیتے جو مانگتا ہو سہ

بڑے مزے کی مری ان کی مفتگو ہوتی

(جلیل مانگ پوری)

”عشر“ کے اعتبار سے ”قیامت کا ہنگامہ“ بھی اچھا رکھا ہے۔ ایہام کا ایہام ہے اور محاورے کا

محاورہ۔

دیوان پنجم

ردیف ب

(۱۶۳)

کب سے محبت مجڑی رہی ہے کیوں کر کوئی بناوے اب
ناز و نیاز کا جھگڑا ایسا کس کے کئے لے جاوے اب

سوچتے آتے ہیں جی میں گڑی پر گل رکھے سے پنہاں گھر جتنا
کس کو داغ رہا ہے اس کے جو حرفِ سخن اٹھاوے اب خوشی = شہشت

دل کے داغ بھی گل ہیں لیکن دل کی تسلی ہوتی نہیں
کاش کہ دو گل برگ ادھر سے پاؤ اڑا کر لاوے اب

۱۶۳/۱ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون بڑے لطف سے بیان کیا ہے۔

ہا، ہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم

کا ہے کو میر کوئی دے جب بگڑ گئی

یہ اور اس طرح کے اشعار نہ صرف یہ کہ غزل کے مضامین کا دائرہ وسیع کرتے ہیں، بلکہ میر کے

کلام کو زندگی اور روزمرہ کے تجربے کے قریب لاتے ہیں۔ ایک طرف تو میر ربیع و الم یا جگر شکستگی کی انتہائی کیفیتوں کو بیان کرتے ہیں، دوسری طرف وہ رندی اور جنسی جذبات پر مبنی مضامین برتتے ہیں، تیسری طرف وہ حکیمانہ اور اسرار پر مبنی کہتے ہیں، چوتھی طرف عشق اور تامل کے روزمرہ معاملات کا ذکر کرتے ہیں۔ اس طرح انسانی ذہن، تجربے، احساس اور معاشرت کے ان گنت گوشے ہیں جن تک ہمیں ان کے کلام کے ذریعہ رسائی ہوتی ہے۔ پھر، اکثر و بیشتر جگہوں پر میر کا اظہار پیچیدہ اور اسلوب تدابیر ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں دیکھئے، ”بناوے“ کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو بگڑی محبت کو بنانا، اور دوسرا تعلقات کو بھاننا۔ مثلاً فلاں کی فلاں شخص سے خوب بنتی ہے۔“ پھر دوسرے مصرعے میں لفظ ”ایسا“ رکھ کر یہ کہنا یہ مہیا کر دیا ہے کہ محبت کو بگڑتے نہ صرف ایک عرصہ ہو گیا ہے جیسا کہ مصرع اولیٰ میں مذکور ہے، بلکہ یہ جھگڑا تازہ و نیاز کا ہے اور بہت سخت جھگڑا ہے۔ معمولی جھگڑا ہوتا تو شاید ٹیٹ بھی لیتے۔ پھر کہتے ہیں ایسا جھگڑا کوئی کس کے سامنے لے جائے، یعنی باہر کے لوگ تو سمجھیں گے نہیں، اور معشوق کچھ سننے پر آمادہ ہی نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں بھی لوگوں نے میر کو انصافی حراج کا، حدود درجہ انصافی والا اور پھر بھی اف نہ کرنے والا لکھا ہے۔ مومن نے اس مضمون کو تجارتی اور ہوس ناکانہ بنا کر پیش کیا ہے۔

معشوق سے بھی ہم نے بھائی برابری

واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

۱۳۳/۴ اس شعر کا مضمون، تخیل، اور الفاظ سب ایسے نرالیے ہیں کہ خود میر کے یہاں ان کی تفسیر ملنا مشکل ہے۔ اور لطف یہ کہ شعر کے لہجے میں پسائی اور بے دماغی دونوں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس شعر کا اصل محرک کیا رہا ہو گا۔ ”فکر“ یا ”الجبھن“ کے لئے میر نے ”چٹا“ جیسا تاد لفظ ڈھونڈا ہے، اور پھل سے اس کی مناسبت بھی ہے، کیوں کہ پھول اکثر جتی دار (Spotted) ہوتے ہیں۔ معشوق پگڑی میں پھول لگائے گھوم رہا ہے۔ طرح طرح کی فکریں عاشق کو ستاتی ہیں۔ ان کی وضاحت نہ کر کے تخیل کے لئے میدان چھوڑ دیا ہے۔ (۱) کسی اور عاشق نے یہ پھول دیئے ہیں (۲) پھول لگا کر کسی اور چاہنے والے کو خوش کرنا مقصود ہے۔ (۳) پھول لگانا ایک طرح کی تزئین ہے، شاید اس طرح اوروں کو لہانا منظور ہے۔ وغیرہ عاشق کے دل میں آتی ہے کہ معشوق سے

پوچھیں، تم نے پگڑی میں یہ پھول کیوں گھرس رکھے ہیں؟ لیکن وہ پھر سوچتا ہے کہ اس کا مزاج آج کل یوں ہی نہیں ملتا، اب یہ سوال پوچھوں گا تو وہ سخت سست کہے گا، اور مجھے یہ سننے کی تاب نہیں، اس سے چپ ہی رہنا بہتر ہے۔ شعر میں مندرجہ ذیل باتیں مقدر ہیں۔ (۱) معشوق سے ایک زمانے میں بچی تھی، اب کچھ دنوں سے اس کا رویہ بدلا بدلا سا نظر آتا ہے۔ (۲) معشوق کو اب اس بات کا احساس زیادہ ہو گیا ہے کہ وہ عاشق کا پابند نہیں، اس لئے وہ اپنے قول و فعل کے بارے میں کوئی سوال جواب نہیں پسند کرتا، بلکہ کچھ پوچھو تو خفا ہوتا ہے۔ (۳) معشوق اب کھلی تزکین کر کے گھر سے باہر نکلتا ہے، یا لوگوں سے ملتا ہے۔ (۴) عاشق کا مزاج پہلے ہی نازک تھا۔ اب اور بھی نازک ہو گیا ہے۔ (۵) ان سب باتوں کے باوجود ابھی وہ معشوق سے ترک تعلق پر آمادہ نہیں۔ (۶) خاموشی سے دکھ سہتے جانا اور اپنی حالت پر ناخوش رہنا اور اپنی اہمیت کی کمی اور معشوق کو ہاتھ سے نکلنے دیکھ کر خود پر غصہ کرنا، آج کل عاشق کے بھی کچھ مشغے ہیں۔ یہ سب باتیں، اور پگڑی میں پھول گھرنے کا بالکل نیا پیکر، اور شعر کے لہجے میں دو کیفیتیں، اب اس سے زیادہ کیا چاہئے؟

۱۶۳/۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔

بہار لوٹے ہیں میرا ب کے طائر آزاد

نیم کیا ہے دو گل رنگ اگر ادھر لادے

(دیوان چہارم)

شائق ہو مرغان چمن کے آئے گھر صبا ووں کے

پھول اک دو تسکین کو ان کی کاش چمن سے لاتے تم

(دیوان پنجم)

حق محبت نہ طیروں کو رہا یاد

کوئی دو پھول اسیروں تک نہ لایا

(دیوان ششم)

اس میں کوئی شک نہیں کہ چمن سے لاتے تم "والے شعر میں جو پہلو آیا ہے، وہ اردو شاعری

میں بے مثال ہے۔ لیکن صورت حال میں تھوڑا سا تصنع بھی ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ایسی زبردست واقعیت ہے کہ رو گئے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ داغ دل پھول کا حکم رکھتے ہیں، لیکن اصلی پھولوں کے مقابلے میں ان پھولوں سے دل کی تسلی کم ہوتی ہے۔ ہوں گے وہ بھی پھول، لیکن بھٹن استعارے کی حد تک۔ زندگی اور عشق کے حقائق کچھ اور چاہتے ہیں۔ یہ وہ میر کے یہاں اکثر ملتا ہے، اور کئی رنگوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی رویے نے ان سے اس طرح کے شعر بھی کہلائے ہیں۔

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر

نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

(دیوان اول)

طالع جذب و زاری و زور زور

عشق میں چاہئے ارے کچھ تو

(دیوان چہارم)

فراق صاحب بھی رخ ارے وہ دردمخت سہی تو کیا مر جائیں تک پہنچے، لیکن اس میں شعور ذات کا دخل نہیں، صرف ایک دیادار نہ چڑچڑا ہوا ہے۔ میر کے یہاں شعور ذات کا دخل ہے، کیوں کہ وہ دل کے کھلائے ہوئے پھولوں، یعنی دل کے داغوں، یعنی اپنی ہی کمائی کی قیمت پر کھڑے ہیں کہ ٹھیک ہے، وہ ہیں تو پھول، لیکن ان سے دل کا مطلب نہیں ملتا۔ اس لئے ”ادھر“ سے پھولوں کی ضرورت ہے، چاہے وہ بھٹن بے ارادہ، بلکہ اپنی مرضی کے بغیر، صرف ہوا کے جھونکوں سے اڑ کر ہمارے پاس پہنچیں۔ اور یہاں بھی کوئی لمبی چوڑی تمنا نہیں، بس ایک دو گلبرگ کافی ہیں۔ اس شعر کو زندگی اور دماغی تجربے کے ان گنت حالات کی تشکیل فرض کیجئے (جیسا کہ مسکری صاحب کرتے) یا خود آگئی کا ملعہ گردائے، شعر کی اساس برقرار رہتی ہے۔ رعایت لفظی بھی دیکھئے کہ ”گل“ کے ایک معنی ”داغ“ بھی ہوتے ہیں، اور دل کے داغوں کو پھول سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ ایسا شعر ٹائٹس برک ہارٹ (Titus Burckhardt) کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جب دانش (wisdom) اور مہارت (skill) ایک جا ہو جائیں تو کمال جنم لیتا ہے۔ اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

حماں تو دیکھ پھول بکھیرے تھی کل صبا

اک برگ گل کرا نہ جہاں تھا سرائس

(۱۶۴)

تاب عشق نہیں ہے دل کو جی بھی بے طاقت ہے اب
یعنی سفر ہے دور کا آگے اور اپنی رخصت ہے اب

۳۴۰ جب سے بناے صبح ہستی دو دم پر یاں ظہور آئی
کیا کیا کرے اس مہلت میں کچھ بھی ہمیں فرصت ہے اب

چہر اچکے سکھ مرے شاہ و گدا زر خواہاں ہیں
چہن سے ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی اک دولت ہے اب

پاؤں پہ سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی میرا ان نے رخصت = اجازت
کیا پوچھو ہوسر پر میرے منت کی منت ہے اب مت = احسان

۱۶۴/۱ بظاہر یہ شعر موت کے بارے میں ہے۔ میر نے موت کو دور کا سفر یا مشکل سفر کہا

بھی ہے۔

اندیشے کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا
در پیشِ عجب راہ ہے ہم فوسردوں کو

(دو ایوان دوم)

لیکن دراصل یہ سفر عشق اور زندگی کا سفر معلوم ہوتا ہے۔

راہ دور عشق میں روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھتے ہوتا ہے کیا

(دیوان اول)

شعر میں صعوبات عشق یا درد عشق کا ذکر نہیں ہے۔ مجرد عشق کا تجربہ ہی جان لیوا ہوتا ہے۔ عشق میں زندگی معمول سے زیادہ شدید (intense) ہو جاتی ہے۔ بزرگوں نے اسے ذہن کی ضرورت سے زیادہ گرمی (overheating) یا اور آگے بڑھ کر دماغ کا قفل اسی لئے کہا ہے کہ اس میں انسان کا رشتہ روزمرہ کے معمولی حقائق سے بہت کم رہ جاتا ہے۔ لہذا عشق بقول میر۔

عشق اک میر بھاری پتھر ہے
کب یہ تجھ تا تو اس سے اٹھتا ہے

(دیوان اول)

لیکن عشق جب لگ گیا تو چھوٹا بھی نہیں۔ دوسری طرف عام زندگی گزارنے کی بھی ہمت کم ہو گئی ہے۔ کیوں کہ جی کو بے طاقت کہا ہے۔ زندگی لیکن بہر حال گزارنی اور گزارنی ہے۔ اس حقیقت کو واضح کرنے کے لئے میر ایسے مسافر کا استعارہ اختیار کرتے ہیں جسے دور کا سفر کرنا ہو، جسے سفر کی ہمت بھی نہ ہو، لیکن جسے فوری طور پر رخصت ہوئے بغیر چارہ بھی نہ ہو۔ ایسے شخص کی ذہنی حالت کا اندازہ کرنے کے لئے یہ بھی خیال رکھئے کہ میر کے زمانے میں سفر آسان نہ تھا، ولی سے لکھنؤ کی راہ میں دن میں طے ہوتی تھی۔ غالب تک کو ولی سے رام پور پہنچنے میں سات دن لگتے تھے۔ یہ تو عام حالات میں اور صحت و تندرستی کے عالم میں سفر ہوا۔ شعر زیر بحث میں تو مسافر کی جان پر بنی ہوئی ہے، اور اسے لے سفر پر جانا بھی فوری طور پر ضروری ہے۔

۱۶۴/۲ ”دو دم“ سے مراد ”مختصر مدت“ بھی ہو سکتی ہے اور سانس کا اندر چلانا اور باہر آنا بھی۔ جیسا کہ سعدی کی ”گلستان“ میں ہے۔ ”صبح ہستی“ سے بچپن اور جوانی بھی مراد ہو سکتی ہے اور تمام زندگی بھی۔ (اس معنی میں کہ زندگی صبح یعنی دن ہے اور موت شام یا رات ہے۔) ہر صورت میں مفہوم یہی ہے کہ ”ہستی“ ناپائدار، بلکہ سخت مختصر ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”کہنے“ کی جگہ ”کرے“ رکھ کر پھر دو

باتیں پیدا کی ہیں، کیوں کہ ”کریے“ میں کہنے کا بھی کنایہ ہے اور کرنے کا بھی، جب کہ ”کہئے“ میں صرف ایک کنایہ ہے۔ ”مہلت“ کے اصل معنی ہیں ”درجہ، آہستگی“، یعنی دیر اور سست رفتاری۔ اردو میں یہ ”چھٹی“، ”موقع“، ”فرصت“ کے معنی میں مستعمل ہے۔ شعر زیر بحث میں اردو معنی کی طرف اشارہ ہے، لیکن صاف ظاہر ہے کہ اصل مقصود عربی معنی (یعنی درجہ اور سست رفتاری) ہیں۔ لہذا لفظ ”مہلت“ میں ایہا متو ہے ہی، لیکن اس کے ذریعہ طو کی بھی ایک لطیف جہت پیدا ہو گئی ہے۔ (ایہام کا یہ فائدہ ان لوگوں کے لئے غور طلب ہے جو رعایتوں کو برا سمجھتے ہیں، (یا جن کا خیال ہے کہ میر نے ایہام کو ترک کر دیا) سانس پر ہنا ٹھہرانا بھی دلچسپ ہے۔ جس عبارت کی بنیاد ہوا پر ہوگی اس کی پائنداری کیا، اس کا ایک لمحے کے لئے بھی قیام معلوم۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ”کہنے کی جگہ“ کرنے کا خط میر حسن کے بھی ایک شعر میں بڑی خوبی سے آیا ہے۔

یہ تراخی خلاط ہر اک سے

کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اقبال کے مشہور شعر۔

بالغ بہشت سے مجھے حکم سر دیا تھا کیوں

کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

پیر کے شعر زیر بحث کا شعوری یا غیر شعوری اثر ضرور ہے۔ ہاں اقبال کا پورا رویہ اور اسلوب جس قلندر کی اور شوخی سے مملو ہے، اس کا میر کے شعر سے کوئی تعلق نہیں، وہ اقبال کا اپنا کارنامہ ہے۔

۱۶۴/۳ یہ شعر کیا ہے، تاریخ کے جھیل کا ایک باب ہے۔ لفظ ”سکھ“ میں کاف دہائے مخلوط کو

مشدد کر کے لچے کو رد زمرہ کے قریب تو کر ہی دیا ہے، اس کی صوت میں ایک طرح کی تختی بھی پیدا کر دی ہے جو شعر کے معنی کو مستحکم کرتی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ کن طبقوں کو پہلے مصرعے میں جمع کیا ہے، اور کس طرح جمع کیا ہے۔ ”چوراچکے“ مرکب فقرہ ہے، اور عام بول چال میں ”چور“ اور ”اچکا“ ہم معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے ایک طبقہ ”چوراچکے“ ہوا، دوسرا طبقہ ”سکھ مرے“ ہوا۔ یعنی سکھ اور مرے میں وہی رشتہ ہے جو چور اور اچکے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو شاہ اور گدا میں بھی اسی طرح کی مساوات

فرض کرنی ہوگی۔ ”خواہاں“ کا لفظ بھی خوب رکھا ہے، کیوں کہ ”خواہاں“ کا اکیلا لفظ بمعنی ”چاہن کا دشمن“ یا ”مبارز“ بھی ہوتا ہے۔ مثلاً احمد حسین قمری ”طلسم ہفت ویکر“ جلد سوم صفحہ ۱۲۲۸ پر ہے: ”طلسم کشا میرا خواہاں ہے، پہڑ سے اتر کر لڑ پڑوس گا۔“ لہذا لفظ ”خواہاں“ شعر کے معنوی ماحول کو تقویت دے رہا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس شعر میں کوئی اصلی تاریخی واقعہ یا صورت حال نظم کی گئی ہو۔ کسی بھی اتھری اور معاشی بد حالی اور بے نسقی کے دور میں (چاہے وہ مختصر ہی کیوں نہ ہو) لوگ اس پر تبصرہ اسی انداز میں کرتے ہیں کہ صاحب کیا زمانہ آگیا ہے، ہر طرف لوٹ پڑی ہوئی ہے۔ یہ شعر اس لئے اہم نہیں ہے کہ اس میں کوئی تاریخی ”سچائی“ ہے، بلکہ ممکن ہے کوئی واقعی سچائی اس میں ہو بھی نہیں۔ دیوان پنجم کا زمانہ تحریر ۱۷۹۸ء سے ۱۸۰۳ء تک کہا جاتا ہے اس زمانے میں میر لکھنؤ میں آباد ہو چکے تھے اور وہاں سکھوں اور مرہٹوں کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ میر کسی گزشتہ زمانے کا تجربہ یا تاثر بیان کر رہے ہیں، تاریخ کی کتاب نہیں لکھ رہے ہیں۔ شعر کی خوبی دراصل یہ ہے کہ اس میں اتھری اور بے نسقی کی کھل اور دل کو سرو کر دینے والی تصویر اشاروں اشاروں ہی میں آگئی ہے۔ غار احمد فاروقی نے میری اس بات سے اتفاق نہیں کیا ہے کہ لکھنؤ میں سکھوں مرہٹوں کا عمل دخل نہ تھا۔ وہ فرخ آباد اور روہیل بھنڈ میں مرہٹوں کی طاقت کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن وہ واقعات کئی دہائی پہلے کے ہیں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ ذریعہ بحث شعر دیوان پنجم کا ہے جو ۱۷۹۸ء اور ۱۸۰۳ء کے درمیان مرتب ہوا اور اس زمانے میں لکھنؤ یا اودھ میں سکھوں یا مرہٹوں کی کوئی موجودگی نہ تھی۔

۱۶۴/۴ معشوق کے پاؤں پر سر رکھنے کے نتیجے میں خود اپنے سر پر احسان کا بوجھ لہ جائے، یہ تخیل بھی بہت خوب ہے۔ لیکن شعر سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ معشوق کے پاؤں پر سر رکھ بھی کہ نہیں۔ شعر میں صرف اجازت کا ذکر ہے۔ ممکن ہے یہ اجازت ہی عاشق کا دل خوش کرنے اور اس کو احسان مند کرنے کے لئے کافی ہو۔ ”اب“ چونکہ مستقبل کے معنی بھی دیتا ہے، اس لئے یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ احسان میرے سر پر مستقل رہا۔

(۱۶۵)

سبل سے ہلکے عاشق ہوں تو جوش و خروش بھریں آویں
تہ پائی نہیں جاتی ان کی دریا سے تہ دار ہیں سب

۱۶۵/۱ میر نے ”بے تہ“ اور ”تہ دار“ کو ”جھپٹلے اور ”گہرے“ کے معنی میں اکثر استعمال کیا

ہے، اور ہر جگہ نیا لطف پیدا کیا ہے۔ مثلاً۔

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا سحارض
اول تو میں سندھوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

جاتا ہے کیا کھنچا کچھ دیکھا اس کو ناز کرتا
آتا نہیں ہمیں خوش انداز بے تہ دل

(دیوان چہارم)

دیوان چہارم کی جس غزل کا شعر اوپر نقل ہوا، اس کے قافیے ”کرے“، ”جٹے“ وغیرہ ہیں۔
ان میں میر نے ”بے تہ دل“ بھی باندھ دیا ہے۔ شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ ”تہ پائی نہیں جاتی“ کو
دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ ”بے تہ ہیں“۔ لیکن کسی کا بے تہ ہونا اور کسی کی تہ نہ ملنا، ہم معنی نہیں
ہیں۔ اس طرح کا لفظی کھیل ہمیشہ شعر میں ایک خوش گوار تازہ پیدا کرتا ہے۔ یہ مضمون بھی خوب ہے کہ
اگر دل کے ہلکے ہوتے تو سیلاب کی طرح پر شور و فغاں ہوتے۔ ”جوش و خروش بھرنا“ میر کی اختراع
معلوم ہوتا ہے اور بہت خوب ہے۔ یہ بات تو مشہور ہی ہے کہ پانی جتنا گہرا ہوتا ہے اس کی سطح پر تلاطم اتنا
نی کم ہوتا ہے۔ اسی لئے انگریزی میں محاورہ ہے Still waters run deep۔ یعنی جو لوگ بظاہر چپ
چپ رہتے ہیں دراصل وہ اندر سے بڑے گہرے ہوتے ہیں۔ مزید ارشاد ہے۔

دونوں مصرعوں میں ”سے“ بہت معنی خیز ہے۔ مصرع اولیٰ میں ”تل سے ہلکے“ کا مطلب ہے ”تل کی طرح ہلکے۔“ مصرع ثانی میں ”دریا سے تدار“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) دریا کی طرح تدار اور (۲) دریا سے زیادہ تدار۔ تھیوہ بھی خوب ہے، کیوں کہ سیلاب کتنا ہی پر زور کیوں نہ ہو اس کا پانی اس دریا سے کم گہرا ہوتا ہے جس میں سیلاب آیا ہے۔ ”آویں“ کے بھی دو مطلب ہیں۔ (۱) جوش و خروش بھرتے ہوئے آئیں۔ (۲) جوش و خروش بھریں اور (لوگوں کے) سامنے آئیں۔

(۱۶۶)

کاوش سے ان پلوں کی رہتی ہے غلش ہی بھر میں اب
سیدھی نظر جو اس کی نہیں ہے یاں ہے اپنی نظر میں اب

۴۴۵ موسم گل کا شاید آیا داغ جنوں کے سیاہ ہوئے
دل کھینچتا ہے جانب صحرا جی نہیں لگا گھر میں اب

نقش نہیں پانی میں ابھرتا یہ تو کوئی اچھبہ ہے
صورت خوب اس کی ہے پھرتی اکثر چشم تر میں اب

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن دریا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں اب

۱۶۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۶۶/۲ اس سے ملنے جملے مضمون پر مبنی مومن کا مشہور شعر ہے۔

پھر بہا رآئی وہی دشت لور دی ہوگی

پھر وہی پاؤں وہی خار مٹیلاں ہوں گے

مومن کے مقابلے میں میر کا شعر رکھئے تو بڑے شاعر اور اچھے شاعر کا فرق کھل جائے گا۔ مومن کے یہاں کٹنائے کا نام و نشان نہیں۔ انداز میں ایک طرح کی ذومعنویت ضرور ہے، یعنی ایک طرح سے

دیکھئے تو یہ ترود اور تشویش کا شعر ہے، کہ افوہ پھر بہار آگئی، اب پھر وشت نوروی اور جنون کا موسم آگیا۔ دوسری طرح پڑھئے تو یہ انبساط و اشتیاق کا شعر ہے، کہ واہ پھر جنون کا زمانہ آگیا۔ مومن کے یہاں ایک خفیف اشارہ یہ بھی ہے کہ یہ شعر مشکل کے بارے میں نہیں، بلکہ عام عاشقوں کے بارے میں ہے، یا پھر تمام عاشقوں کے بارے میں ہے، جن میں مشکل بھی شامل ہے۔ لیکن میر کے یہاں ہیکر، ایہام اور کٹائے کی دنیا آباد ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کتا یہ کہ مشکل کو باہر کی دنیا کی براہ راست کوئی خبر نہیں، وہ اپنے حادثات و واردات پر زمانے کی تبدیلی اور موسم کے تغیر کا قیاس کرتا ہے۔ یعنی وہ بظاہر حقیقت خارجہ سے کتا ہوا، لیکن یہ باطن اس سے متحد ہے۔ یہ اتحاد اس درجہ ہے کہ موسم کی مناسبت سے اس کے جسم و جسد پر بھی اثر مرتب ہوتا ہے۔ بہار آئی تو داغ جنوں سیاہ ہو گئے۔ یعنی داغ جنوں میں سیاہی آئی تو مشکل کو معلوم ہوا کہ اب بہار شاید آگئی ہے۔ پھر یہ کہ مشکل زنداں میں نہیں، بلکہ اپنے گھر میں ہے۔ اس میں یہ کتا یہ ہے کہ اس کو بظاہر صحت ہو گئی ہے۔ لیکن چونکہ وہ موسم گل کے آنے کی براہ راست خبر نہیں رکھتا، بلکہ داغ جنوں کے سیاہ ہونے اور دن کے صحرائیں گھنچنے سے یہ اندازہ لگاتا ہے کہ بہار آگئی ہے، اور پھر جنوں کے داغ ابھی باقی بھی ہیں، لہذا دوسرے کتا یہ یہ نکلا کہ صحت ابھی مکمل نہیں ہے۔ ایک طرح سے وہ خانہ قید میں ہے، یعنی گھر کے اندر ہی نظر بند ہے۔ پھر، جنوں کے دوبارہ نمود کرنے کا ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ گھر میں دل نہ لگنے اور جانب صحرائیں گھنچنے کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی کتا یہ ہے۔ (کتائے کی تعریف میں پہلے بیان کر چکا ہوں کہ کسی چیز کا ایسا بیان جس سے کسی اور چیز کی طرف قریبہ لگے، یا کسی اور چیز کے وجود کا ثبوت ملے۔ مثلاً کہا جائے کہ ”فلاں کے گھر میں رات گئے تک روشنی رہتی ہے۔“ یہ اس بات کا کتا یہ ہے کہ اس مکان کے کبھی دیر میں سوتے ہیں۔) جنوں کے داغ میں اس بات کا کتا یہ ہے کہ عالم دیوانگی میں زنجیریں پہنی تھیں، ان کے نشان باقی ہیں، یا اپنا سر و جسم زخمی کیا تھا۔ یا لڑکوں نے پتھر مارے تھے، اس کے داغ ہیں، یا پھر خود اپنے بدن پر گل کھائے تھے۔ ”داغ جنوں کے سیاہ ہوئے“ نہایت خوبصورت ہیکر ہے، اور با محاورہ بھی ہے۔ کیوں کہ داغ جب ہلکا پڑ جاتا ہے تو اسے ”داغ سیاہی گلندہ“ کہتے ہیں۔ وہ موقع بھی نہایت دلچسپ ہے جس پر یہ شعر کہا گیا ہے، یعنی وہ کیفیت جب جنون طاری نہیں ہوا ہے، لیکن اس کی آمد کے آثار ہیں اور مشکل کو اس کا احساس بھی ہے۔ علم طب کی رو سے جنون کی بعض شکلوں میں ایسا ہوتا بھی ہے۔ درجینا دلف نے سی احساس کے دباؤ میں خود کشی کر لی تھی۔ داغ

جنوں کے سیاہ ہونے کا پیکر میر نے دیوان ششم میں بھی برتا ہے۔ لیکن اس خوبی سے نہیں۔

کچھ ڈرنجیں جو داغ جنوں ہو گئے سیاہ
ڈر دل کے اضطراب کا ہے اس بہار میں

۱۶۶/۳ ”صورت خوب“ کو بے اضافت پڑھتے تو معنی بنتے ہیں کہ اس کی صورت اب چشم
تر میں اکثر خوب (یعنی بڑی خوبی اور صفائی سے) پھرتی ہے۔ اگر اضافت لگائیے تو معنی بنتے ہیں ”اچھی
صورت“۔ غالب نے اس طرز کو بہت استعمال کیا ہے۔ ”یہ تو کوئی اچھا ہے“ کا تعلق دوسرے مصرعے
سے ہے، یعنی یہ تو کوئی اچھا ہے کی بات ہے کہ اب اس کی صورت نظر میں پھرتی ہے۔ اس طرح کی خیال
آرائی (conceit) ہندو مسلم شعرا و مانگریزی کے Metaphysical شعرا میں مشترک ہے۔

۱۶۶/۴ ”سفر در وطن“ پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۸۵/۱۔ گرداب اور سفر در وطن کے
مضمون کو دیوان سوم میں یوں بانٹھا ہے۔

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے

وطن میں بھی ہم سفر میں بھی ہیں

لیکن شعر زیر بحث میں ”چکر رہتا ہے“ کے ایہام نے گرداب کے پیکر کو بہت بامعنی کر دیا

ہے۔ ”چار طرف“ بھی بہت بامعنی ہے، اور ”چار سوچ“ (بمعنی ”گرداب“) کی یاد دلاتا ہے۔

رويفت

دیوان اول

ردیف ت

(۱۶۷)

پلکوں پہ تھے پارہ جگر رات
ہم آنکھوں میں لے گئے ہر رات
برے لے گئے = ہر کی

کیا دن تھے کہ خون تھا جگر میں
رواٹھے تھے بیٹھ دو پہر رات

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات

۳۵۰

جا گئے تھے ہمارے بخت خفتہ
پہنچا تھا ہم وہ اپنے گھر رات

کرنے لگا پشت چشم نازک
پشت چشم نازک کرنا = غمروانا نازک
سوئے ہے اٹھا جو چمک کر رات

تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا
ہر چند کہ تپ تھی اک پہر رات

پر زلفوں میں منہ چھپا کے بولا
اب ہو دے گی میر کس قدر رات

۱۶۷/۱ مضمون مبتدل (یعنی بار بار ہوتا ہوا) ہے لیکن اس میں بھی ایک بات پیدا کر دی ہے۔ چونکہ پکوں میں پارہ جگر اٹکے ہوئے تھے، لہذا خطرہ تھا اگر سو گئے تو یہ پارہ ہائے جگر گر کر ضائع ہو جائیں گے، اس لئے آنکھوں ہی میں رات کاٹ دی۔ یا جگر کے خون ہو کر پکوں تک آنے کی اتنی خوشی تھی کہ نیند ہی نہ آئی۔

۱۶۷/۲ ”دن“ اور ”رات“ میں رعایت یہاں خوب ہے۔ پھر جگر میں خون ہونے کے نتیجے میں رونے کی صلاحیت کا وجود رکھنا رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ رونا اس قدر جگر کا دی کا کام ہے کہ اگر جگر میں خون نہ ہو تو رونا ممکن نہیں۔ دوسرا یہ کہ رونا دراصل خون کے آنسو رونا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۹/۱۔ ”رواٹھے“ اور ”بیٹھ“ اور ”دوپہر“ اور ”رات“ کی رعایتیں بھی کیا دلچسپ ہیں، اور ان لوگوں کے لئے لکھ کر یہ فراہم کرتی ہیں جن کے خیال میں رونے دھونے کے مضمون میں متافی نہیں ہو سکتی، یا نہ ہونا چاہئے، یا یہ کہ غزل میں مضامین نہیں ادا ہوتے، صرف جذبات ادا ہوتے ہیں۔ اس طرح کے اشعار ثابت کرتے ہیں کہ ہماری کلاسیکی غزل کو سمجھنے کے لئے ”آپ جیتی“ اور ”جگ جیتی“ وغیرہ اصطلاحیں اتنی کارآمد نہیں ہیں جتنی کا رام زبان شناسی ہے اور یہ احساس کہ کلاسیکی شاعری میں زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر برتنا اولین شرط ہے۔

۱۶۷/۳، ۱۶۷/۷، ۱۶۷/۷ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اس مضمون کو مرزا علی گلف، صاحب ”گلشن

ہند نے ایک شعر میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سوار

پوچھے ہے کہ کتنی رعبی شب کچھ نہیں معلوم

بظاہر لگتا ہے کہ جس مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک شعر میں کہہ دیا اس کے لئے میر کوئی شعر کا قطعہ کہنا پڑا۔ لیکن دراصل میر کے قطعے میں بہت سی نزاکتیں اور ہارکیوں ہیں جن کی بنا پر یہ قطعہ ”فاسقانہ“ (erotic) اور اہتجاجی شاعری کا اعلیٰ نمونہ بن گیا ہے۔ سب سے پہلے تو ”پشت چشم بازک کرتا“ کے نادر محاورے کو دیکھئے۔ اس کا استعمال دو ہی چار شاعروں نے کیا ہے، اور میر کی طرح دو عے کے اندر رکھ کر کسی نے بھی نہیں۔ ”تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا“ میں ”جو“ حرف شرط ہے، یعنی ”اگر“ کے معنی دے رہا ہے۔ اور ”تھی“ یہاں پر قطعیت کے معنی میں ہے، یعنی یقیناً صبح ہو جاتی۔ یہاں دو کا خاص صرف ہے۔ کسی اور زبان میں اس کا سراغ مشکل سے ملے گا۔ اس اسلوب کو اختیار کرنے سے کلام میں بے حد ذرا مائی زور پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً: ”اس کے ظلم و رعب کا یہ عالم تھا کہ کوئی منہ کھولا تو بس اس کی گردن کٹی ہوئی تھی۔“ (یعنی فوراً کٹ جاتی)۔ معنوی حسن ایک اور بھی ہے کہ منہ کھولنا صبح ہونے کے برابر ہے اور عاشق کا مدعا یہ ہے کہ رات ختم نہ ہو۔ اس طرح زلفوں میں منہ چھپانے کا جواز نکل آیا۔ لیکن اتنا ہی نہیں، بلکہ یہ بھی کہ منہ پر بکھری ہوئی زلفیں خود رات کا استعارہ بن گئی ہیں، یعنی معشوق کے چہرے پر بکھری ہوئی زلف خود معشوق کی طرف سے استعارہ ہے اس بات کا کہ ابھی رات باقی ہے۔ یعنی معشوق بھی یہی چاہتا ہے کہ ابھی صبح نہ ہو، ورنہ وہ زلفوں سے منہ کو نہ ڈھانچا۔ پھر تجھس کس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ مخاطب بھی ہے اور تجھس کا کام بھی دے رہا ہے۔ یہ بھی میر کا خاص انداز ہے۔ معشوق کا ہمارے گھر آ کر سونا اور اس طرح ہماری سوئی ہوئی تقدیر کا جاگنا بھی خوب ہے۔ ”بیم کچنچا“ میں اشارہ یہ ہے کہ بڑی سعی و مشکل سے یہ موقع حاصل ہوا تھا، روز روز کی بات نہیں ہے۔ ۱۶۷/۳

”معقد“ شعر ہے، یعنی ایسا شعر جس کے پہلے مصرعے کے آخری الفاظ کو مصرع جانی کے شاردخ کے الفاظ سے ملایا جائے تو بات کھل ہو۔ آج کل بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں، حالانکہ اس سے ایک طرح کی تنقید لفظی پیدا ہوتی ہے، اور تنقید لفظی کو اساتذہ نے عیب نہیں مانا ہے۔ اس پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱۳/۲۔

اس قطعے میں مضمون تو کوئی گہرا نہیں ہے لیکن بیان کا تسلسل اور کلام کی روانی انتہائی قابل تعریف ہے۔ اگرچہ ردیف خاصی بے ڈھب تھی، قافیہ بھی کچھ شگفتہ نہ تھا۔ لیکن کھل کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ معاملہ بندی بھی نہایت خوب ہے۔

اس قطعے کے مضمون کا ایک پہلو میر نے ایک رہائی میں خوب بانٹ دیا ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ معاملہ بندی ہے لیکن معاملہ خود نہیں بلکہ اس کی تمنا ہے۔

دھند چنڈوں کے کس سے کیے سارے

اس شورخ کی تمکین نے قوتی ہوا مارے

بالوں میں چھپا متھ نہ کھویوں پوچھا

کہہ میر گئی ہے رات کیوں کر بارے

(۱۶۸)

۲۵۵ جی میں ہے یاد رخ و زلف سیر قام بہت
رونا آتا ہے مجھے ہر سحر و شام بہت

دست میاں تلک بھی نہ میں پہنچا جیتا
بے قراری نے لیا مجھ کو وہ دام بہت

دل خراشی و جگر چاکی و غول افغانی
ہوں تو نہ کام پر ہے ہیں مجھے کام بہت

۱۶۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”رخ و زلف“ اور ”سحر و شام“ کی رعایت پھر اس بات کی یاد دلاتی ہے کہ ”درد انگیز“ مضامین اور رعایت لفظی میں کوئی فرق نہیں۔ کلاسیکی شاعر زبان کے ہر امکان سے باخبر رہتا ہے۔ اگر مضمون سطحی ہے تو اس میں بھی جان ڈالنے کی سعی کرتا ہے، اور رعایت لفظی کا التزام اس سعی کی ایک مثال ہے۔

۱۶۸/۲ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ زبردِ دام آکر میں اس قدر بے قرار ہوا کہ اس کے پہلے کہ میاں آکر مجھے اپنے قبضے میں کرتا، میں نے جان دے دی۔ لیکن زبردِ دام آکر اس قدر بے قراری کیوں؟ شاید اس وجہ سے کہ آشیاں سے، یا اپنے ساتھیوں سے چھٹنے کا غم تھا۔ لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میں میاں تک پہنچنے کے لئے بے قرار تھا۔ میاں نے آنے میں دیر کی، اور میری بے قراری میری موت کا سامان بن گئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بے قراری پہلے ہی سے موجود تھی، یعنی دام میں آنے

کے پہلے سے، اور صیاد کے وجود (یعنی عشق اور معشوق) سے باخبر ہونے کے پہلے ہی سے میں بے قرار تھا۔ اگر ایسا ہے تو اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میرے مزاج میں ایک فطری آشفتگی تھی۔ ہر طائر کی معراج ہے کہ وہ قید ہو جائے، لیکن میرے مزاج میں آشفتگی اس قدر تھی کہ میں دام میں آ کر بھی بے قرار رہا اور دست صیاد تک نہ پہنچ سکا۔ مصرع ثانی کے ایک معنی یہ ہیں کہ بے قراری نے تداوم مجھ کو بہت روکا، یعنی بے قراری نے بہت چاہا کہ میں تداوم رہوں، تاکہ صیاد تک پہنچ جاؤں۔ (یعنی جب صیاد آئے تو مجھے لے جائے، اور اس طرح بے قراری کا مقصود حاصل ہو جائے) دوسرے معنی یہ ہیں کہ میری بے قراری مجھ پر اس طرح چھا گئی کہ میں صیاد کے آنے کا انتظار بھی نہ کر سکا۔ دونوں صورتوں میں شعر کا مفہوم متحد رہتا ہے کہ نارسائی میری تقدیر تھی۔ دست صیاد تک پہنچنا بعض لوگوں کی نظر میں سلب آزادی اور ہجر و ستم ہے، بعض کی نظر میں یہ کامیابی کی معراج ہے لیکن دونوں صورتیں بہر حال تکمیل کی صورتیں ہیں۔ اور تکمیل مجھے نصیب نہ ہوئی۔ ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ بے قراری کے بارے میں کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ اس نے مجھے تداوم بہت روکا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بعض جال اس طرح کے ہوتے ہیں کہ فنکاران میں آ کر جتنا ہی بھڑ بھڑاتا اور بال افشاں ہوتا ہے اتنا ہی وہ جال مضبوط تر یا پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے، جیسا کہ اکبر الہ آبادی کی نظم ”کانفرنس“ میں طنز بیانہ انداز میں ہے۔

تڑپو گے جتنا جال کے اندر
جال مجھے گا کھال کے اندر
کیا ہوا میں ہی سہا کے اندر
نہور کرو اس حاس کے اندر

۱۶۸/۳ اس شعر کو اشد نے ایک نظم میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

مہد رفتہ کے بہت خواب تنہا میں ہیں
اور کچھ دوا ہے آئندہ کے
پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا
میر ہو، مہر زاد ہو، میراجی ہو

کچھ نہیں دیکھتے ہیں

مخبر مشق کی خود مست حقیقت کے سوا

اپنے ہی نیم دریا اپنی ہی صورت کے سوا

اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنی ہی قامت کے سوا

اپنی تنہائی جاں کاہ کی روشنی کے سوا

”دل خراشی و جگر چاکی دغوں افشانی

ہوں تو ناکام پہ ہوتے ہیں مجھے کام بہت“

(میر ہو، میر ڈا ہو، میر اچھی ہو، مشمولہ ”لا=انسان“)

راشد نے اس شعر کو شاعر کے شغف ذات اور اپنی ذات اظہار کا محور سمجھنے کی جہلت کا استعارہ بنا کر شاعر کی نارسائی پر طنز یہ ماتم کیا ہے۔ لیکن مجھے اس شعر میں ذات سے شغف کے بجائے خود پر ہنسنے اور خود کو حقیقت کبیرہ کے تاظر میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ۱/۴۴ میں یہ کوشش سرد اور Matter of Fact اظہار حاصل کرتی ہے، وہاں طنز کا شاہ نہیں، بلکہ خارج اور باطن دونوں دنیاؤں کو جگر چاکی اور ناکامی کے ذریعہ حمد کیا گیا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں دنیاؤں کی الگ الگ ہیں، اور شاعر کو دنیاؤں کے انشکاک کا پورا احساس بھی ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ناکامی کی دلیلوں کو ”کام“ ثابت کرنا شعری منطق کا عمدہ نمونہ بھی ہے۔

مرزا جان طیش نے میر کی زمین، قافیہ اور مضمون سب مستعار لے لیا ہے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا سفاکانہ ہے، لیکن مصرع ثانی میں وہ بات نہیں جو میر کے یہاں ہے۔ ”ہوں تو ناکام پہ“ بہت پر زور ہے۔ ”تیرے ناکام“ بہت سست ہے۔

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی دافوں کو

تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

(۱۶۹)

نکتہ دانان رفتہ کی نہ کہو
بات وہ ہے جو ہو سب کی بات

۱۶۹/۱ اس شعر کو میر کے نظریہ شعر کا ایک حصہ فرض کیا جائے (اور ایسا نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے) تو بعض دلچسپ نکات برآمد ہوتے ہیں۔ (۱) شعروہی ہے جو معاصر دنیا اور معاصر حقائق پر مبنی ہو۔ (۲) یعنی مرور ایام کے ساتھ شعر کی معنویت یا اس کی relevance کم ہو سکتی ہے۔ (۳) اگر ایسا نہیں ہے تو کم سے کم اتنا تو ہے ہی کہ گزشتہ زمانے کے وہی شعر و راصل شعر ہیں جو آج بھی معنی خیز ہوں۔ (۴) گزشتہ زمانے کے اشعار سے اتنا شغف مناسب نہیں کہ زمانہ حال کی شاعری نظر انداز ہو جائے۔ (۵) پرانے نکتہ دانوں نے کچھ بھی کہا ہو۔ (یعنی وہ کسی بھی خیال کے حامل رہے ہوں) لیکن سچی بات یہی ہے کہ ہر زمانے کا لہجہ اور اسلوب ہوتا ہے، اور اگر کوئی شاعری اپنے زمانے کے لیے اور اسلوب سے متاثر ہے تو درست نہیں۔ (۶) نکتہ دانان رفتہ کے اقوال معاصر شاعری کو سمجھنے اور اس کی قدر شناسی میں چنداں معاون نہیں ہو سکتے۔ پرانے لوگ جو کہہ گئے وہ کہہ گئے، کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات پر آئنا و صدقہا کہا جائے۔ اگر اس شعر کو میر کے نظریہ شعر سے متعلق نہ ٹھہرایا جائے تو بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ممکن ہے میر کے اشعار پر کسی نے اعتراض کیا ہو کہ انھوں نے ایرانی اساتذہ کے رنگ سے انحراف کیا ہے، اور اس کے جواب میں میر نے کہا ہو کہ پرانے لوگوں کی باتیں ان کے ساتھ گئیں، اب میر اور ہے، جیسا کہ وہ دویحان دوم میں کہتے ہیں۔

بکلی سے یوں چٹکے بہت پر بات کہتے ہو چٹکے

جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

یعنی ایک نکتہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پرانے لوگوں کا ذکر کرنے یا ان کا کلام سنانے سننے سے کیا

فائدہ، بات تو دوسری کام کی ہے جو آج بھی جاری ہے۔ رویہ استہمال پرست (Futurist) شعرا بھی کچھ ایسی ہی بات کہتے تھے۔

غالب نے اس مضمون کو نفسیاتی رخ دے کر بہت آگے بڑھا دیا ہے۔

تو اے کہ مجھ کو غنِ مسترانِ قدسی

مباحثِ منکر غالب کہ در زمانہ تست

(اے تو، جو کہ زمانہ گزشتہ کے غن

مستروں کے مطالعے میں مجھ ہے،

غالب کا منکر نہ ہو، کہ وہ تیرے اپنے

زمانے میں ہے۔)

دیوان دوم

رویف ت

(۱۷۰)

کب تلک یوں لوہو پیچے ہاتھ اٹھا کر جان سے
دہ کر کوئی میں بھری ہم نے کل خنجر سمیت کوئی = آغوش

۱۷۰/۱ اس شعر کا قلندرانہ انداز اور ظرافت دونوں اس قدر پر لطف ہیں کہ ان کی مزید
خوبیوں کی طرف دھیان مشکل سے جاتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ معشوق کا ذکر نہیں کیا ہے،
صرف ”وہ کمر“ کہا ہے، یعنی یہ بات بیان نہیں کی ہے کہ ہم معشوق کی کمر کا ذکر کر رہے ہیں۔ گویا ”وہ کمر“
کہنا ہی کافی ہے۔ خود کو معشوق میں اس درجہ گم کر دیا ہے اور اپنے عشق میں اس قدر محو ہیں کہ اس بات کا
یقین ہے کہ ”وہ کمر“ کہتے ہی سب لوگ سمجھ جائیں گے کہ معشوق کا ذکر ہو رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ
واقعہ کل کا ہے، اور آج اس کو بیان کرنے کے لئے ہم زندہ موجود ہیں۔ یعنی معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا
اس قدر خطرناک ثابت نہ ہوا جس قدر ہم سمجھتے تھے۔ ہم تو جان سے ہاتھ دھونے پر آمادہ تھے، لیکن شاید
ہماری جرأت رندانہ معشوق کو بھی بھاگتی، اس نے ہمیں کوئی سخت سزا نہ دی۔ پھر ”خنجر سمیت“ کہہ کر
معشوق کی جلادی اور قتل پر آمادگی کا کتنا یہ بھی رکھ دیا ہے۔ یعنی ایک تو معشوق فی نفسہ ہاتھ نہیں لگتا، اور ملنا
بھی ہے تو ایسی آزادی کب روا رکھتا ہے کہ کوئی اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دے۔ دوسرے یہ کہ وہ کمر میں
خنجر باندھے رہتا ہے، یعنی سپاہی زادہ، یا عہدِ رزمِ راج اور گمراہ دل ہے۔ اور آگے دیکھئے۔ جان سے

ہاتھ اٹھا لینے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا بڑی ہمت کا کام تھا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ معشوق کی کمر تو معدوم و مہوم ہوتی ہے، لہذا اگر ہم کسی معدوم چیز کو حاصل کرنا چاہیں تو اس کے لئے ہمیں خود بھی معدوم ہونا پڑے گا۔ پھر شعر میں درد انگیزی بھی موجود ہے (کب تک یوں لو ہو پیتے) دوسرے مصرعے کا پیکر بھی بہت روشن اور متحرک ہے، کمر اور خنجر، سب اٹھ کر ہم نے اپنی آغوش میں بھر لیا۔ آفتاب الدودہ قلق نے اس مضمون کو اپنا رنگ دینے کی اچھی کوشش کی ہے، لیکن بات اکہری رہ گئی۔

کب تک امید قل یہ جی میں ہے چل کے آج
ہلا دی کمر میں قلق ہاتھ ڈال دے
خود میر نے اس مضمون کے قلندرانہ پہلو کو یوں باندھا ہے۔
تھا شب کسے کسائے تنگ کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

(دیوان اول)

”ہاتھ اٹھا کر جان سے“ کا تعلق مصرع ثانی سے ہے۔ لیکن اسے مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ کی نثریں بھی ممکن ہے: کب تک جان سے ہاتھ اٹھا کر یوں لو ہو پیتے؟

دیوان سوم

ردیفات

(۱۷۱)

۳۶۰

عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت
سنا نہیں ہے مگر یہ کہ چوکی کس کے میت

میت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو
کنا یکسانہ کی خاطر بیٹھا ہے جس کے میت

غم زمانے سے فارغ ہیں مایہ بانجھاں
قمار خانہ آفاق میں ہے ہار علی جیت

شفق سے ہیں درد دیوار درد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں چلی بھیت

لے تھے میر سے ہم کل کنار و دریا پر
قتیلہ مودہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اجیت= چوکی، تیرھو یازی،
آزارہ پھرنے والا

۱/۱۷۱ کیا بہ لحاظ آہنگ، کیا بہ لحاظ معنی و کیفیت یہ غزل اپنا جواب آپ ہے۔ ایسے ایسے انوکھے قافیے ڈھونڈنا اور پھر ان میں یہ شعر نکالنا میری کام تھا۔ میرے غیر مرد فغزلیں کم ہی کہی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ وہ نئی نئی ردیفوں کو خوب تلاش کر لیتے تھے۔ شعر زیر بحث میں اگر شخص کو مخاطب کے اعزاز میں لیا جائے تو معنی نکلتے ہیں کہ اے میرا، اگر معشوق کو چاہ کی ریت نہیں معلوم تو کوئی تعجب نہیں اور اگر میر کو واحد عائب فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اگر میر کو چاہ کی ریت نہیں معلوم تو کیا عجب ہے۔ پہلے معنی کی رو سے معشوق خود جوگی معلوم ہوتا ہے اور میر حسن کی معشوقی میں غم افسا کے جو گن بننے کی یاد دلاتا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے میر خود جوگی نظر آتے ہیں۔

۲/۱۷۱ لفظ ”میت“ کی تازگی قابلِ داد ہے۔ کیوں کہ ایک ایسا لفظ استعمال کر کے جسے مکتبی ذہن کے لوگ مکنوار اور غیر فصیح کہیں گے، میر نے خود ان لوگوں کے تئیں اپنی حقارت کا اظہار کیا ہے جو ریا کار نمازی یعنی اہل ظاہر ہیں۔ یعنی ”میت“ کا لفظ ریا کار اور ظاہر پرست لوگوں کے لئے الٹ کی اصطلاح میں ایک معروضی خازمہ (Objective Correlative) ہے۔ ”خانہ ساز“ کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو ”گھر بنانے والا“ اور دوسرا ”گھر کا بنا ہوا۔“ دونوں اعتبار سے مسجد کو ڈھانے کا بیکر بہت خوب ہے۔ ”خانہ ساز دیں“ جیسی عام راتے سے بنی ہوئی ترکیب استعمال کر کے میر نے یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ متکلم نے ”میت“ کا لفظ جان بوجھ کر صرف کیا ہے، ورنہ جو شخص ”خانہ ساز دیں“ جیسی ترکیب وضع کر سکتا ہے، وہ ”میت“ جیسا لفظ بے خیالی میں نہیں برت سکتا۔ لہذا ”میت“ بالارادہ، اور کسی مخصوص مقصد کو حاصل کرنے کے لئے لایا گیا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ مقصد یہی ہے کہ ریا کاروں اور اہل ظاہر کے تئیں حقارت کا اظہار کیا جائے۔ اس خیال کی تقویت اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ دیوان دوم میں میر نے اسی مضمون کو یوں بیان کیا ہے۔

خانہ ساز دیں جو ہے داعظ سو یہ خانہ خراب

اینٹ کی خاطر جسے مسجد کو ڈھایا چاہئے

”خانہ ساز دیں“ کا فقرہ موجود ہے، اور اس کی پشت پناہی کے لئے ”خانہ خراب“ کی رعایت

بھی موجود ہے، لیکن لفظ میت کے نہ ہونے کی وجہ سے داعظ کی حرکت جاہلانہ اور ناشائستہ سے زیادہ

جارحانہ اور منصوبہ بند خود غرضی پر معلوم ہوتی ہے۔ شعر زیر بحث میں مسیت کو ڈھانے والے نمازی لا پرواہ (thoughtless) اور نادان اور مسجد کے احترام سے عادی ہیں، لیکن ان کی جارحیت میں واعظ کی منصوبہ بندی نہیں ہے۔ واعظ کے لئے ”مسیت“ کا لفظ اتنا ناموزوں ہوتا جتنا عام مقتدیوں کے لئے ”مسجد“ ناموزوں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ عام نمازیوں کے تعلق سے لفظ ”مسجد“ استعمال ہی نہیں ہو سکتا۔ مطلب صرف یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے مضمون کے اعتبار سے ”مسیت“ انتہائی موزوں اور برجستہ ہے۔

۱۷۱/۳ اس بات کو اور جگہ بھی کہا ہے۔

مقاہر خانہ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے

(دیوان اول)

میر جہاں ہے مقاہر خانہ پیدایاں کا نابیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤختیں اپنے تئیں بھی کھو جاؤ

(دیوان چہارم)

دین و دنیا کا زیاں کار کھو ہم کو میر
دو جہاں داؤختیں ہی میں ہم ہار ہے

(دیوان سوم)

دیوان چہارم کے شعر پر گفتگو اپنے موقع پر ہوگی۔ دیوان اوں کا شعر بھی ”کچھ کھو گیا ہے“ کے معنی خیز ابہام کے باعث دلچسپ ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں مضمون کو بالکل نیا موڑ دے کر ایک طرف تو بے سروسامانی کی توسیع کی ہے اور دوسری طرف ”مایہ پانڈگان“ میں چند در چند معنوی امکانات رکھ دیئے ہیں۔ ”مایہ“ بمعنی ”پوچی“ جو دل بھی ہو سکتا ہے، جان بھی، آبرو بھی، دولت بھی، جہانی بھی۔ پھر ”پانڈگان“ بمعنی (۱) جنھوں نے کھو دیا، (۲) جنھوں نے جوئے میں ہار دیا، (۳) جنھوں نے ضائع کر دیا۔ پورے شعر کا بلند آہنگ لہجہ اور اعتماد بھی قابل لحاظ ہے۔

۱۷۱/۴ اس شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ یہ بات کھتی نہیں کہ شعر لکھنے کی تعریف میں ہے یا

مذمت میں۔ جس طرح بھی سمجھئے، پہلے مصرعے کا پیکر اور دوسرے مصرعے کی تھمبیہ (یا استعارہ) بھی بے حد نادر ہے۔ اور ”پہلی بھیبت“ محض اس لئے نہیں رکھ ہے کہ یہ ایک شہر کا نام ہے۔ ”بھیبت“ کے معنی ”دیوار“ ہوتے ہیں۔ لہذا ”پہلی بھیبت“ اپنی اصلی حیثیت میں علم ہے اور لغوی معنی کے لحاظ سے استعارہ ہے۔ میر نیازی کا شعر یاد آتا ہے۔

شوقِ کارنگ جھلکتا تھا لالیشوں میں

تمام اجڑا مکاں شام کی پناہ میں تھا

فرق صرف یہ ہے کہ میر کے یہاں قنبر راند اور شاہانہ برتری اور ایک حد تک بے رخی ہے اور میر نیازی کے یہاں رومانی اصرار۔ مگر میر کے یہاں استادی زیادہ ہے، یہ زمین اور یہ قافیہ خدا کی شان نظر آتی ہے۔

۱۷۱/۵ جوگی یا خانماں بر باد شخص سے ملاقات کے لئے کنار دریا کا مقام کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی حاجت نہیں۔ ”فتیلہ مو“ یعنی جس کے بال الجھ الجھ کر سی یا فتیلے کی طرح لٹکے ہوئے ہوں۔ اس کے اعتبار سے ”جگر موختہ“ بھی بہت مناسب ہے، کیوں کہ ”فتیلہ“ اس قی یا (Fuse) کو بھی کہتے ہیں جس سے آگ دی جاتی ہے۔ ”ظلم ہوش ربا“ جلد چہدام مصنف محمد حسین جلاہ میں ایک ساحر کا سراپا ملاحظہ ہو: ”جنابائے خاکسری زمین میں نوٹیں، بال اس کے فتیلہ فتیلہ کھلے، آنکھیں مثل مشعل روشن۔“ (صفحہ ۸۰۵) اغلب ہے کہ یہ سب تفصیلات میر کے شعر زیر بحث اور مندرجہ ذیل شعر سے لی گئی ہوں۔

تن را کھ سے ملا سب آنکھیں ویسے جلتی

ٹھہری نظر نہ جوگی میر اس فتیلہ مو پر

(دیوان سوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی (۲۰۲/۳)۔ شعر زیر بحث میں جگر موختی در کنار دریا کو بہم کرنا بھی بہت خوب ہے۔ مصرع ثانی میں صرف دھوکے نزاکتوں کے پارے میں ملاحظہ ہو دینا چہ صفحہ

دیوان پنجم

ردیف ت

(۱۷۲)

دل کی نہ کی کہی نہیں جاتی نازک ہے اسرار بہت
انجھر ہیں تو عشق کے دوعی لیکن ہے بستان بہت

۳۶۵

کہہ کے تغافل اس نے کیا تھا لیکن قصیر اپنی ہے
کام کھنچا جو تیغ تک اس کی ہم نے کیا اصرار بہت کام کھینچا = انجام تک پہنچا

ارض دما کی ہستی بندی اب تو ہم کو برا ہے
یعنی فشیب و فراز جو دیکھے طبع ہوئی ہموار بہت

سو غیردوں میں ہو عاشق تو ایک اسی سے شرماویں
اس مستی میں آنکھیں اس کی رہتی ہیں ہشیار بہت

میر نہ ایسا ہودے کہیں پر دے ہی پر وہ مار مرے بار بار = خود بھی کرنا
ڈر لگتا ہے اس سے ہم کو ہے وہ ظاہر دار بہت

۱۷۲/۱ (یہ اشعار دیوان ہجیم کی دو غزلوں میں سے لئے گئے ہیں۔) حسرت موہانی اس شعر کے مصرع ادنیٰ کو تکرار ناروا اور تافری مثال بتاتے، کیوں کہ اس میں لفظ ”کی“ دو بار بہت پاس پاس وارد ہوا ہے، اور اس پر طرہ یہ کہ دوسری ”کی“ کے بعد (جس میں یاے تختانی دب رہی ہے) لفظ ”کہی“ آتا ہے، یعنی ”کہی“ پڑھا جاتا ہے۔ میرزا غالب کے مصرعے ع
میرے چے غلطی کو کیوں تیرا گھر لے

کے ہارے میں حسرت کا حکم ہے کہ اس میں عیب تافری جلی ہے، کیوں کہ کاف کے ساتھ دو قاف جمع ہو گئے ہیں۔ ہوگا، لیکن اب اس کو کیا کیا جائے کہ ہارے بڑے شاعروں نے دوسروں کے خود ساختہ قوانین کی پروا نہ کی، بلکہ اپنے وجدان کو مقدم رکھا۔ غالب کا مصرع جن لوگوں نے ہجیم اختر کی زبانی سنا ہے وہ اس کی تصدیق کریں گے کہ پڑھنا تو پڑھنا گانے میں بھی یہ مصرع بہت رواں ہے۔ اسی طرح، میر کے مصرعے میں بھی ”کی“ کا اجتماع اور ”کہی“ میں کاف کی تکرار اس کی روایت کو بڑھانے میں مدد ہیں، چہ جائیکہ ان سے کوئی تافری پیدا ہو۔ بات یہ ہے کہ شعر بنانے کے قاعدے اپنی طبیعت سے مقرر کر لئے جائیں تو وہ اکثر غلط نکلتے ہیں۔ قاعدے وہی درست ہیں جو بڑے شعرا کے کلام سے، اور ان کی عادت کثیرہ کی روشنی میں مستخرج کئے جائیں۔ خیر اب شعر کے معنوی پہلو پر غور کیجئے۔ ”انجھر“ اور ”بتاؤ“ جیسے تازہ الفاظ کی وجہ سے یہ بات فوراً نظر نہیں آتی کہ دو مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی ہیں۔ پہلے مصرعے میں تو یہ کہا ہے کہ دل کی گہرائی میں جو بات چھپی ہے وہ بہت نازک ہے، اس لئے اس کا بیان نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ بات بہت وسیع ہے، اس لئے بیان نہیں ہو سکتی۔ یہ دونوں باتیں اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، لیکن ان میں یہ معنوی ربط بھی ہے کہ عشق کے راز کی نزاکت اسی بات میں ہے کہ ہے تو وہ محض دو لفظوں پر مشتمل، لیکن اس میں وسعت اس قدر ہے کہ اس کا پورا بیان نہیں ہو سکتا۔ یہ وسعت پوری شخصیت کے عشق کے اندر ضم ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے یا معاملات عشق کی بیچ در بیچ گہرائیوں اور رنگارنگی اور تاثیر کی وجہ سے یا عشق کے سارے جہاں میں جاری

وساری ہونے کی وجہ سے، یا پھر آرزو کی بے پائی کے باعث، جیسا کہ عید المرہم خان خاناں کے اس
لا جواب شعر میں ہے۔

شمار عشق نہ دانستہ ام کہ تا چند است
جز ایں قدر کہ دلم خست آرزو مند است
(میں نہیں جان سکا کہ عشق کی حد و مقدار
کس قدر ہے، میں تو بس یہ جانتا ہوں کہ
میرا دل خست آرزو مند ہے۔)

۱۷۲/۲ ”کام کھنچنا“ میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے، بمعنی ”کسی بات یا کسی معاملے کا کسی
منزل یا انجام تک پہنچنا“، جیسا کہ دیوان اول میں بھی ہے۔
شاید کہ کام صبح تک اپنا کھینچے نہ میر
احول آج شام سے درہم بہت ہے یاں

شعر زیر بحث کا ایجاز حیرت انگیز ہے، کیوں کہ اس میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جس کی
صرف چند کڑیاں ظاہر کی گئی ہیں۔ (۱) کسی موقع پر معشوق سے اظہار عشق کیا، یا اس پر ہمارے عشق کا
راز کھل گیا۔ (۲) معشوق نے کہا کہ عشق کرنا نہ کرنا تمہارا مسئلہ ہے، ہم تو توافقی ہی کریں گے۔ (۳) ہم
راضی بہ رضا ہو گئے۔ (۴) لیکن پھر ہم سے ایک حقاقت ہو گئی۔ (۵) ایک بار کسی وجہ سے بات اس کی
تکوار تک پہنچی۔ مثلاً ہمیں معلوم ہوا کہ اس کی تکوار بہت تیز ہے، ہمیں بھی شوق پیدا ہوا کہ اس کا زخم
کھائیں۔ یا ہم زندگی سے اس قدر ریزا ہو گئے کہ ہم نے اس کی تکوار کھانے کی، یعنی اس کا زخم کھا کر مر
جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ یا ایک بار جب وہ تکوار لے کر نکلا تو ہمارا اس کا سامنا ہو گیا۔ (۵) ہم نے
بہت اصرار کیا کہ ہمیں بھی اپنی تیغ سے زخمی یا شہید کرو۔ (۶) جب ہم نے بہت اصرار کیا تو اس نے بات
مان لی اور ہمیں قتل کر ہی دیا۔ یا اس نے ہماری بات نہ مانی، ہم ہزار اصرار کرتے رہے، لیکن وہ راضی نہ
ہوا۔ اس طرح ہم، جو توافقی پر راضی تھے، اب اس کے انکار اور توافقی پر رنجیدہ ہوئے۔ نہ تکوار نصیب
ہوئی اور نہ توافقی پر میر کی توقیر حاصل ہوئی۔ دونوں طرف سے نقصان میں رہے۔ پورے شعر کا محض نرالا

ہے، مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ، بہام رکھ کر نیا لطف پیدا کر دیا ہے۔ پھر ”تقصیر“ پر معنی ”غلطی، قصور“ تو ہے ہی، ”تقصیر“ بمعنی ”کم ہونا، کم رہ جانا“ (یعنی مقصد تک نہ پہنچ سکتا) بھی مناسب ہے۔ ”تغ“ کے اعتبار سے ”کھنچا“ بھی بہت خوب ہے۔ ”کام“ بمعنی ”حلق“ اور ”کام“ بمعنی ”مقصد“ کا شائبہ بھی موجود ہے۔ اور دیکھئے، ”اصرار“ کے ایک معنی ہیں ”کسی کام کو تہا کر ڈالنے پر آمادہ ہونا اور کسی کی ممانعت کو نہ ماننا۔“ شعر کے ماحول میں یہ معنی بھی کس قدر مناسب ہیں، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ غیر معمولی شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۷۰۔

ایک معنی اور بھی ممکن ہیں۔ ”کہہ کے تغافل ان نے کیا تھا“ یعنی معشوق نے کہا تھا کہ ہم تغافل کریں گے، (اور اس نے ایسا ہی کیا بھی۔) ”تقصیر ہم سے یہ ہو گئی کہ اگرچہ اس نے بتا دیا تھا کہ ہم تغافل کریں گے (نہ انتہات کریں گے نہ جوہر ستم) لیکن جب اس کی تلواریں کا معاملہ آیا، جب بات اس کی تلواریں پہنچی، تو ہم نے ضد پکڑ لی (کہ اس کا جوہر ہم بھی دیکھیں گے، یہ تلواریں ہم پر بھی آزمائیں) اس کے بعد کیا ہوا، یہ بات شعر میں بیان نہیں کی، (اور یہ اس کی خوبی ہے) لیکن قرینہ اس بات کا ہے کہ جب حکلم نے اصرار کیا تو معشوق نے تغافل بھی ترک کر دیا۔ یعنی اس نے حکلم پر متاب کیا۔ ”کام کھنچا“ پر تفصیلی بحث کے لئے دیکھیں ۱/۲۷۱۔

۱۷۲/۳ عشق کے شداوند کی وجہ سے کٹ پس کر ہوا رہ جانے، یا عشق کی غیظوں کے باعث خود کو ہوا رہی پست کر لینے کا مضمون میر نے متعدد بار باندھا ہے۔

خاک ہوئے برباد ہوئے پاؤں ہوئے سب گھوٹے

اور شداوند عشق کی رہ کے کیسے ہم ہوا رہ کریں

(دیوان دوم)

اب پست و بلند ایک ہے جوں نقش قدم ہاں

یا مال ہوا خوب تو ہوا رہا میں

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں بات بالکل مختلف اور غیر متوقع طرف موڑ دیا ہے۔ لہجہ بھی کچھ ایسا ہے کہ فصلہ

کرن مشکل ہے کہ شعر طریز ہے یا قلندراش۔ سب سے پہلے تو ”ہموار“ کی ذومعنویت پر توجہ کیجئے۔
 ”ناہموار طبیعت“ سے مراد ہوتی ہے ایسی طبیعت جو پسندیدہ نہ ہو، کیوں کہ اس میں اعتدال اور استحکال
 کی کمی ہوتی ہے، گھڑی میں کچھ تو گھڑی میں کچھ۔ جس شخص کے بارے میں کچھ کہا نہ جاسکے کہ وہ کسی بات
 پر کس رد عمل کا اظہار کرے گا اس کے مزاج کو بھی ناہموار کہا جاتا ہے۔ لہذا طبیعت کے ہموار ہونے کے معنی
 ہوتے، ”مزاج میں اعتدال پیدا ہو گیا۔“ لیکن ”ہموار“ کے معنی ”برابر سطح کا، چکنا“ بھی ہوتے ہیں۔ اس
 لحاظ سے طبیعت کی ہمواری کے معنی ہوتے مزاج کی ساری انفرادیت، ساری عورت کا نکل چانا، چونکہ
 ”ہموار“ میں اونچ نیچ کی ضد کا تصور بھی ہے، اس لئے ”ہمواری“ کے معنی ”پستی“ کے بھی ہوتے ہیں، مثلاً
 کہتے ہیں ”عمارت کو منہدم کر کے زمین کی سطح ہموار کر دی گئی۔“ بہر حال، یہ سب ”ہمواری“ اس لئے پیدا
 ہوئی کہ ہم نے اونچ نیچ بہت دیکھی ہے۔ لیکن اس ہمواری کا ثبوت یہ نہیں ہے کہ ہم بہت مسکین اور فردوسی
 ہو گئے، بلکہ یہ ہے کہ اب ہمیں زمین آسمان ایک سے لگتے ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ اگر زمین میں کہیں بلندی
 بھی ہے تو وہ بھی ہمیں پست لگتی ہے، اور اگر آسمان کہیں نیچا ہے (جیسا کہ حد نظر پر محسوس ہوتا ہے) تو بھی
 ہم اسے اونچا ہی سمجھتے ہیں۔ یہ عرفان کا عجیب مقام ہے، کہ جو بلند ہے وہ پست بھی ہے اور جو پست ہے
 وہی بلند بھی ہے۔ یا شاید یہ احساس کے سقوط کی منزل ہے، جہاں خارجی حقیقت سے انسان کا رشتہ ٹوٹ
 جاتا ہے۔ ایسے ہی شعروں کو دیکھ کر ارسطو نے کہا ہوگا کہ شاعری کے لئے ایک خاص قسم کا جنون درکار
 ہے۔ آخر میں ایک پہلو اور دیکھ لیجئے۔ ”آسمان“ علامت ہے ”ستم“ اور ”ہدم ہمدردی“ کی۔ زمین
 علامت ہے ”گھر“ اور ”استقامت“ کی۔ آسمان کا ایک ستم یہ بھی ہے کہ وہ ہم کو زمین پر مٹنے سے بیٹھنے
 نہیں دیتا۔ ہم نے جو قییب و فرات دیکھے ہیں ان میں ایک تجربہ شاید یہ بھی تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان
 ہور ہو گیا تھا یا ہمیں ایسا لگتا تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہمارا دوست ہے۔ اگر ایسا ہے تو لازماً ارض و سما
 کی پستی بلندی کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے۔ جس طرح سے بھی دیکھئے شعر بالکل نیا ہے۔

۱۷۲/۴ اقبال نے اس مضمون کا ایک پہلو ذرا خام کارائشاخا از میں باہر دیا ہے۔

بھری یزم میں اپنے عاشق کو تارا
 تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی

اقبال کے یہاں ”بھری بزم“ کا روایتی فقرہ ہے۔ میر کے یہاں ”سویروں“ کا انتہائی بیخ اور ”باقصویر“ استعاراتی فقرہ ہے۔ اقبال کے یہاں ”تاڑا“ معشوق کے بجائے پولیس مین یا جاسوس کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ میر نے شرمانے کا مضمون رکھ کر معشوق کا حفظ مراتب کیا ہے۔ اقبال کے یہاں صرف ”مستی“ ہے، میر نے ”اس مستی“ (یعنی ”اس درجہ مستی“) کے ذریعہ زور پیدا کیا ہے اور خود مستی کی بھی شدت کا مفہوم رکھ دیا ہے۔ معشوق اس باعث عاشق سے شرمانا ہے کہ وہ عشق اور عشق کی خواہشات سے باخبر ہے، اور عشق کے ذریعہ خود کو بھی پہچانتا اور عرفان ذات حاصل کرتا ہے۔ میر حسن نے خوب کہا ہے۔

عشق کار از اگر نہ کھل جاتا

اس طرح تو نہ ہم سے شرمانا

۱۷۲/۵ ”مارمرا“ ایک جگہ اور استعمال کیا ہے، اور بڑے لطف کے ساتھ۔

میں جو کہا تک ہوں مارمروں کیا کروں

وہ بھی لگا کہنے ہاں کچھ تو کیا چاہئے

(شکارِ شمع، دوم)

لیکن اس شعر کی تخیل، اور الفاظ کی رچ و بیج نرمالی اور بے حد تازہ ہے۔ معشوق پردے میں رہتا ہے، کسی صورت اپنی شکل نہیں دکھاتا۔ شکم کو خوف ہے کہ میر کہیں پردے ہی پر اپنی جان نہ دے دیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میر کہیں پردے ہی پر نہ عاشق ہو جائیں، اور دوسرے یہ کہ وہ معشوق کے پردے کے سامنے جان دے دیں۔ یعنی معشوق تو ہاتھ لگتا نہیں جو اس کے سامنے جان دے دیں یا اس کے ہاتھ سے قتل ہوں، اس لئے پردے کو معشوق کا بدل سمجھ کر یا پردے کو اپنی دسترس میں پا کر، یا بطور احتجاج پردے کے سامنے اپنی جان دے دیں۔ اس خوف کی وجہ جو بیان کی ہے وہ اور بھی دلچسپ ہے کہ میر کے حراج میں ظاہر داری بہت ہے۔ یعنی (۱) وہ ظاہر پرست ہیں۔ (۲) وہ ظاہر ہے اور معشوق باطن (۳) میر کو دکھاوے کا، یعنی اپنی شدت عشق کے دکھاوے کا بہت شوق ہے۔ (۴) میر کو اپنی بات کی جھج بہت ہے۔ دنیا کو دکھانے کے لئے وہ اپنی بات پراثر جاتے ہیں۔ باریکی یہ ہے کہ ظاہر و باطن دراصل وہ لوگ ہوتے ہیں جو عمل میں کمزور اور بات میں تہرب ہوتے ہیں، اور یہاں میر کی خود کشی کو ان کی ظاہر

داری کا ثبوت ٹھہرایا جا رہا ہے۔ ’مار‘ کے معنی ”جذبہ عشق“ یا ”کام دینے“ بھی ہوتے ہیں اور ”مارنا“ کے معنی ”عاشق بنانا، شیفہ کرنا“ بھی ہوتے ہیں جس طرح ”مرنا“ کے معنی ”عاشق ہونا، شیفہ ہونا“ ہوتے ہیں۔ یہ لطافتیں مزید ہیں۔

ٹارا احمد فاروقی ”نے پردے ہی پردے مار مرے“ کی قرأت تجویز کی ہے لیکن وہ دل کو کچھ لگتی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں معنی کی کثرت کے لحاظ سے وہی قرأت انسب ہے جو میں نے درج کی ہے۔ علاوہ ازیں، مصرع ثانی میں ”ظاہر دار“ کا لطف اسی وقت ہے جب ”پردے ہی پردے مار مرے“ کی قرأت اختیار کی جائے۔

(۱۷۳)

۴۷۰ بے تفاوت ہے فرق آپس میں تفاوت = فاصلہ = چیزوں
وہ مقدس ہیں میں خراب بہت کے درمیان دوری

۱۷۳/۱ زبان کے استعمال کے لحاظ سے یہ شعر ہوا ہے کہ ملن بھی اس پر ناز کرتا، اور خیال کے لحاظ سے یہ شعر بود لیٹر کے لئے طرہ اختیار ہوتا۔ ملن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس نے لاٹینی کے بہت سے الفاظ جو انگریزی میں مستعمل ہیں، ان کو انگریزی میں مستعمل معنی کے بجائے اصل لاٹینی معنی میں استعمال کر کے اپنی زبان کو تازہ، غیر معمولی اور پر زور بنایا۔ اس کے مخالفین کہتے ہیں کہ غیر زبان کے لفظوں کو غیر معنی میں استعمال کر کے ملن نے انگریزی کی شکل بگاڑ دی۔ بہر حال، اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طریق کار نے ملن کی زبان کو ناقابل تقلید افرادیت بخش دی ہے، کیوں کہ وہ نہ صرف لاٹینی سے بخوبی واقف تھا، بلکہ فرانسیسی اور اطالوی سے بھی، جو انگریزی کے مقابلے میں لاٹینی سے قریب تر ہیں۔ کئی زبانوں کا مزاج شناس ہونے کی وجہ سے وہ لاٹینی الفاظ کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے اور ان کو انگریزی میں کھپانے پر غیر معمولی قدرت رکھتا تھا۔ میر کے بارے میں یہ بات دیاچے میں عرض کر چکا ہوں کہ وہ عربی الفاظ کو کبھی کبھی ان کے عربی معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث ان کے اس طریق کار کی اعلیٰ مثال ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ ایہام اور قول بحال بھی پیدا ہو گیا ہے۔ "تفاوت" اردو میں "فرق" کے معنی میں مستعمل ہے۔ عربی میں اس کے معنی ہیں دو چیزوں کے مابین دوری، فاصلہ۔ یہاں یہی معنی مراد ہیں، کہ ہم لوگ (میں، اور معشوق) اگرچہ دور دور نہیں ہیں، یعنی ہم ایک دوسرے کے پڑوسی ہیں، یہ ہمارا آئنا سامنا اکثر ہوتا رہتا ہے، لیکن پھر بھی ہم میں ان میں فرق ہے۔ "فرق" بمعنی "جدائی" بھی ہے، اور بمعنی "اختلاف" (difference) بھی۔ اور اس قول بحال (یعنی دوری نہ ہونے ہوئے بھی دوری) کا سبب یہ بیان کیا کہ معشوق تو پا کباز ہے اور میں رنڈ مشرب یا آوارہ مزاج یا خانقاہ

خراب۔ ”مقدس“ کے لفظ میں ہلکا سا طنز بھی ہے، اور ایک طرح کی عینیت (idealism) بھی۔ لیکن اپنے ”خراب“ ہونے پر کوئی رنج نہیں، بلکہ تھوڑا بہت غرور معلوم ہوتا ہے۔ بود لیئر نے اپنا نام ظاہر کئے بغیر ایک لڑکی کو مسلسل عشقیہ نظمیں بھیجیں۔ جب لڑکی کو معلوم ہوا کہ ان نظموں کا خالق بود لیئر ہے تو وہ اس پر ماتل ہو گئی۔ لیکن بود لیئر نے جواب دیا کہ تم سے میرا عشق اسی وقت تک تھا جب تک ہم تم دور دور تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص میرے اس شعر کو اپنی آواز کہتا۔ پھر بود لیئر کو اپنی خرابی پر جو غرور تھا، اس سے بھی ہم واقف ہیں۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ت

(۱۷۴)

جو کوئی اس بے وفا سے دل لگاتا ہے بہت
وہ ستم گر اس ستم کش کو ستاتا ہے بہت

اس کے سونے سے بلبل سے کس قدر چپاں ہے ہائے
جامہ کبریا کسو کا جی کا جلاتا ہے بہت

کیا پس از چندے مری آوارگی منظور ہے
مو پریشاں اب جو شب مجھ پاس آتا ہے بہت

۱۷۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ایک ذرا سا کتبہ یہ ہے کہ ستائے جانے کے لئے شرط
یہ ہے کہ کوئی دل کو ”بہت“ لگائے۔ یعنی تھوڑی بہت، سرسری، درواری کی یاری کو وہ ستانے کے لائق نہیں
سمجھتا۔

۱۷۳/۲ یہ شعر بھی میر کے معجزوں میں شمار ہونا چاہئے۔ ”کبریتی“ کے اعتبار سے ”جی جلاتا“ بہت خوب ہے، کیوں کہ گندھک آتش گیر ہوتی ہے۔ نیک لباس معشوق کی سنہری رنگت پر زرد سنہرا لباس اس طرح چست ہے کہ عاشق کے رشک کو بیدار کرتا ہے۔ یا پھر ایسا لگتا ہے کہ وہ کپڑے پہنے ہی نہیں ہوئے ہیں۔ ”چسپاں ہونا“ کے معنی ”مناسب لگنا“، ”صحیح بیٹھنا“ بھی ہیں، مثلاً کہتے ہیں کہ ”اس شعر میں روئی چسپاں نہیں ہوئی۔“ کم سے کم لفظوں میں معشوق کی خوب صورتی، اس کی خوش لباسی اور اپنے رشک کا بیان کر دینا، اور الفاظ میں پیکر و استعارہ و رعایت سب کا التزام رکھنا اچھے اچھوں کے بس کا رنگ نہیں۔ یہ خیال ہے کہ سنہرے رنگ بدن سے گورا بدن مراد نہیں، بلکہ وہ رنگ مراد ہے جس میں تانبے کی سی ہلکی سرخی یعنی سالوئی سرخی ہوتی ہے۔ بودلیئر ہندوستان تو نہیں آیا، لیکن اس نے مارٹینس کی لڑکیوں کو سرخی مائل سالوئی کہا ہے۔ بودلیئر کے سو سال بعد جواں مرگ انگریز شاعر سڈنی کیز (Sidney Keyes) دوسری جنگ عظیم کی ڈیوٹی پر جنوبی ہند میں تعینات ہوا تو یہاں کے حسن سے متاثر ہو کر اس نے لقمہ کھی جس میں اس نے ”غزالوں کی طرح سرخی مائل خاک کی رنگ لڑکیوں“ (Girls) (tawny as gazelles) کا ذکر کیا۔ گودے رنگ کا احترام تو ہم لوگوں نے انگریزوں سے سیکھا ہے، ورنہ آبرو کہتے ہیں۔

قدرداں حسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ
سالوئے پھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی
اور آبرو کے سو سال بعد ناسخ نے کہا۔

حسن کو چاہئے انداز و اداناز و نیک
لطف کیا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید
سنہرے رنگ کی وضاحت کے لئے ناسخ ہی کو پھر دیکھئے۔

شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا
صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

اور رجب علی بیگ سرور ”فسانہ عجائب“ میں لکھتے ہیں: ”رخساروں کا عکس بالیوں پر جو چڑ جاتا تھا، شرم

سے کندن کا رنگ زرد نظر آتا تھا۔ ”کندن سارنگ، یا کندن سادھکا ہوا چہرہ، لب یہ محاورے کم سننے میں آتے ہیں، لیکن ان کا وجود ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ سرخی بال سا نوا رنگ حسن کا ایک معیار تھا۔ عباسی نے ”سوتے سے بدن“ پڑھا ہے، جو بالکل غلط ہے۔ لیکن ممکن ہے حسرت موہانی نے بھی ”سوتے سے بدن“ پڑھ لیا ہو، کیوں کہ ان کا ایک شعر ہے۔

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا

طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

کوئی خارجی شے مثلاً لباس یا انگلی یا جام اگر معشوق کے بدن کو چھوئے تو اس پر رشک کا

اظہار کرتا ہمارے شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ طالب آملی نے اس پر بے نظیر شعر کہا ہے۔

مردم ز رشک چند یہ پیغم کہ جام سے

لب بر لبش گذارد و قالب جہی کند

(میں رشک سے مرا۔ کب تک یہ منظر

دیکھوں کہ جام سے اس کے معہ پر اپنا منہ

رکھ دیتا ہے اور اپنا بدن خالی کر دیتا

ہے۔)

دوسرے مصرعے کے ہیکے کی برجستگی اور اس کا شہوانی (erotic) اشارہ سیکڑوں شعروں پر

بھاری ہے۔ حسرت موہانی بے چارے نے بھی بہت کوشش کی۔

رشک سے مٹ گئے ہم تشنہ کا مان وصال

جب ملا لب ہاے ساقی سے لب پائنا آج

لیکن طالب آملی کی گرد کو بھی نہ پاسکے۔ میر جالاک تھے، انھوں نے اس مضمون کو ترک کیا اور سنہرے

بدن اور زرد لباس کو یکجا کر کے رشک سے اپنا جی جلانے کا سامان کر لیا۔ جاے استاد خلیفہ۔ تنگ

لباسی کو دیوان حشمت میں دوبارہ بھی کہا ہے۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے

کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ طالب آملی کے شعر میں ”قالب تہی کند“ کے معنی ہیں ”جان دے دیتا ہے، مرجاتا ہے“۔ بے شک فارسی محاورے میں ”قالب تہی کردن“ کے معنی ”مر جانا، بے خود ہو جانا“ ہیں لیکن میں نے شعر کے معنی قی پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ جام شراب کا مرجانا یا بے خود ہو جانا کچھ حسی نہیں رکھتا، لطف تو یہاں لغوی معنی میں ہے۔

”فرہنگ آصفیہ“ میں ”کبریہ“ کے ایک معنی ”زر خالص“ بھی لکھے ہیں۔ اس لحاظ سے ”کبریتی“ کے معنی ”زر نگار“ بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ معنی اس لئے بھی قرین قیاس ہیں کہ وہلی کے کار نگاروں کی زبان میں کپڑے پر سنہرا کام کرنے یا سونا چھانے کیلئے ”کبری لگانا“ بولتے ہیں۔ (اس اطلاع کے لئے میں ظلیل الرحمن دہلوی کا ممنون ہوں۔)

خان آرزو نے ”چراغ ہدایت“ میں لکھا ہے کہ ”کبریتی“ ایک رنگ ہے زردی مائل جو کندھک کے رنگ سے مشابہ ہوتا ہے۔ یعنی خان آرزو کے نزدیک ”کبریتی“ کوئی خاص رنگ ہے۔ پھر انھوں نے میر طاہر وحید کا شعر نقل کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ میر نے اپنا مضمون میر طاہر وحید سے لیا ہے۔

نور خورشید جمالش چشم ی دوزد مرا
جلد کبرہیش چوں شمع ی سوزد مرا
(اس کے خورشید حسن کے نور سے میری
آنکھیں چکا چوند ہیں۔ اس کا کبریتی
جامد مجھے شمع کی طرح جلائے جاتا
ہے۔)

میر نے کبریتی جامد اور جلانا ضرور مستعار لیا لیکن رنگ اور بدن کی جگہ لباس کے مضمون اضافہ کر کے اپنے شعر کو میر طاہر وحید سے منفرد بھی کر لیا۔

۱۷۳/۲ اگر راتوں کو پریشان مو حالت میں آنے والا شخص معشوق ہے تو یہ شعر دلچسپ ہے، کیوں کہ معشوق کی پریشان موئی اور راتوں کو اس کا عاشق کے پاس آنا کئی دعوں سے ہو سکتا ہے۔

مثلاً وہ عاشق کو سمجھانے آتا ہے کہ عشق ترک کر دو، اس میں میری رسوائی ہوتی ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ بال کھول کر عوا کی جائے تو ضرور قبول ہوتی ہے، کیوں کہ عورتوں کا بال کھولنا عجزی کی علامت ہے۔) یا اب معشوق کو بھی عشق کا روگ لگ گیا ہے، اور اگر وہ پریشان ہو گا تو عاشق آوارہ ہو ہی جائے گا۔ (بالوں کی آشفتگی عاشق کے مزاج کی آشفتگی میں بدل جائے گی) یا معشوق کی پریشاں موٹی (= اس کی رنجیدگی اور محرومی) اس وجہ سے ہے کہ اسے عاشق سے چھٹ جانے کا خطرہ ہے، جیسا کہ ”زہر عشق“ میں ہے۔ لیکن اگر اس شعر کا حکم خود معشوق ہے تو یہ شعر دلچسپ تر ہو جاتا ہے۔ عاشق راتوں کو آشفۃ مو اور وحشت کے عالم میں معشوق کے پاس بار بار آتا ہے۔ ظاہر ہے پھر معشوق آوارہ و رسوا تو ہو گا ہی۔ یا تو اس وجہ سے کہ لوگ دیکھ لیں گے، یا اس وجہ سے کہ معشوق کے دل پر بھی عشق غالب آ جائے گا۔ دونوں صورتوں میں یہ امکان بھی ہے (بلکہ قوی امکان ہے) کہ رات کو آنا محض خواب میں ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق محض انداز و ادا دکھانے کی غرض سے بال کھولے ہوئے ملے آتا ہو۔ یعنی عاشق و معشوق میں اتحاد ہے، اور رات کو معشوق اپنے عاشق سے ملنے بے تکلفی سے آ جاتا ہے۔ زلف پریشان کا حسن عاشق کو اور بھی بے انگیزت کرتا ہے، اسے خوف پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر اسی طرح بال بکھرائے آتا رہا تو میں بالکل بے قابو ہو کر آوارہ ہو جاؤں گا۔ (اور شاید خود معشوق کو بھی میری آوارگی منظور ہے۔) اس منہوم کے اعتبار سے مو پریشانی اور آوارگی میں مناسبت زیادہ ہو جاتی ہے۔ خواب کا امکان اب بھی ہے۔ یعنی اس منہوم کی رو سے بھی یہ ممکن ہے کہ یہ سب معاملہ خواب میں ہو رہا

(۱۷۵)

میر دعا کرتی میں میرے تو بھی فقیر ہے مدت سے
اب جو کھو دیکھوں اس کو تو مجھ کو نہ آدے پیار بہت

۱۷۵/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون دو جگہ اور بیان کئے ہیں۔
نہیں ہے چاہ بھلی اٹنی بھی دعا کر میر
کہ اب جو دیکھوں اسے میں بہت نہ پیار آدے

(دیوان سوم)

اب دیکھوں اس کو میں تو مرا جی نہ چل پڑے
تم ہو فقیر میر کیسو یہ دعا کر د

(دیوان ششم)

فقیر اور دعا کرنے کا مضمون ایک جگہ یوں باندھا ہے۔
ایک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں تینوں اشعار کے خاص مضامین سامنے
ہیں۔ مزید نکات یہ ہیں کہ ”اب جو کھو دیکھوں“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ دیکھنا بہت کم ہوتا ہے، اور آئندہ
دیکھنے کی بہت زیادہ امید بھی نہیں ہے، اور پھر بھی دل کی بے اختیاری کا یہ عالم ہے کہ جانتے ہیں، جب
بھی اسے دیکھیں گے تو اس طرح پیار آدے گا کہ ساری مصلحتیں، ساری شکایتیں، ساری صعوبتیں بھول
جائیں گی اور دل میں اس کی تمنا پھر پہلے ہی کی طرح موج زن ہو جائے گی۔ ایک طرح سے یہ شعر

بھلانے یا کم سے کم ترک تعلق کی کوشش کرنے کے بارے میں ہے، اس کا الیہ یہ ہے کہ یہ کوشش بھی ٹھیک سے نہیں ہوتی، بلکہ یہ بات پہلے ہی سے سٹے ہے کہ کوشش لا حاصل رہے گی، اس لئے پوری طرح بھلانے یا ترک تعلق کی کوشش کے بجائے تعلق خاطر کم کرنے کی کوشش پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی جواری کہے کہ جو اتو چھوٹا نہیں، اچھا کوشش کریں کہ ہماری رقم کے بجائے ہلکی رقم واڈ پر لگائیں۔ ظاہر ہے یہ سب اپنے کو بھلانے کی ترکیبیں ہیں، نتیجہ تو پہلے ہی سے معلوم ہے۔ اور پھر یہ کوشش بھی کیا ہے؟ خود کوئی عمل نہیں کر سکتے، کوئی اقدام نہیں کر سکتے۔ ایک اور شخص سے دعا کرنے کو کہتے ہیں۔ اب وہ شخص دعا کرے نہ کرے، اس کے دل پر ہماری حالت کا اثر ہو نہ ہو۔ اور خدا معلوم وہ سچا فقیر ہو بھی کہ نہ ہو۔ ممکن ہے دوسرے سے دعا کی درخواست اس لئے کر رہے ہوں کہ دل سے چاہتے ہی نہ ہوں کہ معشوق سے تعلق کم ہو۔ دوسرے کی دعا ہے، لہذا قبول شاید نہ ہو۔ خود دعا کرتے تو ایک بات بھی تھی۔ سادہ لوحی، چالاکی، درد انگیزی، خفیف سی ظرافت، سب اس حسن سے نکجا ہوئے ہیں کہ باید و شاید۔ ”بہت“ پیار نہ آنے کی دعا بھی خوب ہے، کہ پیار تو آئے لیکن نہ اتنا کہ بے اختیار ہو چاؤں۔

روڈیفٹ

دیوان سوم

ردیفٹ

(۱۷۶)

۳۷۵ کیا لڑ کے دلی کے ہیں عیار اور نٹ کھٹ
دل لیس ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ

۱۷۶/۱ شعر میں تھوڑی بہت ہوسنا کی اور ڈھیر ساری ظرافت ہے۔ لفظیات بھی دلچسپ اور ظرافت کو معادن ہے۔ ”دلی“ کے اعتبار سے ”دل لیس“، اور آہٹ نہ ہونے کا بیان، لیکن اس کے لئے ”نٹ کھٹ“ اور ”آہٹ“ جیسے ”کھٹ کھٹ“ کرنے والے الفاظ کا استعمال بہت خوب ہے، جیسا کہ واضح ہو چکا ہوگا، ظرافت اور غزل میں کوئی تناقض نہیں ہے۔ ہمارے شعرا نے شروع سے ہی غزل کے دامن کو وسیع رکھا ہے۔ بیسویں صدی میں یہ غلط خیال عام ہوا کہ غزل میں طریقہ فغانہ عنصر نہ ہونا چاہئے۔ ہمارے زمانے میں غالباً افکار جالب نے سب سے پہلے غزل میں ظرافت کی اہمیت کو محسوس کیا اور ظفر اقبال کے عہد آفریں مجموعے ”گلشنِ آفاق“ کے دیباچے میں ظفر اقبال کی ظرافت کا بطور خاص ذکر کیا۔ احمد ندیم قاسمی صاحب نے ۱۹۵۰ کے شعرا کی خدمت کی ہے کہ انھوں نے میر کی طرف مراجعت (یارِ جعت) کی، اور یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ میر کی طرف مراجعت کی کوشش کو غیر مستحسن قرار دینا تو افسوس ناک بات ہے، لیکن قاسمی صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ ۱۹۵۰

کے شعرا نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو وہ میر کے یہاں ظرافت کے عنصر کی ضرورت قدر کرتے۔ خوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، مزاح، یہ سب میر کے بھی پہلے سے غزل میں موجود ہیں، اور یہ محض سودا یا انشا کی صفات نہیں ہیں۔ ناسخ اور ذوق کا کلام بھی ظرافت سے مملو ہے۔ بعد کے شعرا میں داغ کا کلام بھی نمونے کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے، اور خود غالب کے یہاں (جن کو عام طور پر بڑا دقیق فلسفی کہا جاتا ہے) مزاح موجود ہے۔ لہذا میر کے یہاں اس طرح کے اشعار میں امر دہشتی اور ہوسنا کی ہی نہیں، بلکہ ظرافت اور شوخی کا بھی اظہار ہے۔ اس پر ناک بھوں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ غزل کا شاعر زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہوتا ہے۔

ردیف ج

دیوان پنجم

رویف ج

(۱۷۷)

کس نازہ قتل پہ کھنڈے تیرا ہا ہے گزارا آج
زہ دامن کی بھری ہے لہو سے کس کو تو نے مارا آج
کپڑے کی گرت پور (Rum) رہا کنارہ کپڑے پر لگی ہوئی

کل تک ہم نے تم کو رکھا تھا سو پوے میں کلی کے رنگ
صبح شکفتہ گل جو ہوئے تم سب نے کیا نظارا آج

کل ہی جوش و خروش ہمارے دریا کے سے تلاطم تھے
دیکھ ترے آشوبِ دماں کے کر بیٹھے ہیں کنارہ آج

میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو تک آؤ
ہے دروازے پر انبوہ اک رفیع شوق تمہارا آج

۱/۷۷: عسکری صاحب نے اپنے انتخاب میر کے دیباچے میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں کہ جب وہ پوری پڑھی جائیں تب ہی صحیح لطف دیتا ہیں، چاہے ان میں انفرادی طور پر کوئی ایک شعر انتخاب کے لائق نہ ہو۔ یہ بات جتنی صحیح ہے غزل کے نقاد کے لئے اتنی ہی پریشان کن بھی ہے۔ کیوں کہ غزل کی تنقید عام طور پر جزیہ اشعار کے حوالے سے ہوتی ہے، اور غزل کی شعریات میں بظاہر اس کی گنجائش نہیں کہ پوری غزل میں کوئی شعر بہت بلند پایہ نہ ہو، لیکن پھر بھی غزل بلند پایہ ٹھہرے۔

عسکری صاحب نے اس بات کو بھٹلا کر نہیں لکھا، لیکن اس نکتے کی دریافت کرنے کی اولیت کا سہرا ان کے سر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں، میر کے علاوہ صرف حافظ کے یہاں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں الگ الگ کوئی شعر غیر معمولی نہیں، لیکن پوری غزل ایک عجیب شان رکھتی ہے۔ میر کا انتخاب کرتے مجھے اس مشکل کا سامنا اکثر کرنا پڑا تو میں یہ غور کرنے پر بھی مجبور ہوا کہ ان غزلوں کی کامیابی کا برز کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ سمجھ میں آئی کہ ان غزلوں میں موسیقیت غیر معمولی ہے اور کلاسیکی موسیقی کی طرح ان کا محض ایک کڑا (جیسے بندش کا محض ایک حصہ، یا راگ کا محض ایک جز) سامنے ہو تو عدم تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور جب پوری غزل (گویا راگ کی پوری ادائیگی) سنی یا پڑھی جائے تو لطف کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس انضمام و انضباط کا کوئی تعلق اس فرضی اور غلط تصور سے نہیں کہ غزل کے اشعار میں کسی طرح کا ربط و تسلسل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ معاملہ اس طرح کی وضع یعنی (structure) کا ہے جو کلاسیکی راگ کا خاصہ ہے۔ یعنی کلاسیکی راگ کی وضع میں بے جوڑ یا نامیاتی (Organic) پورا پن ہوتا ہے، اور یہی پورا پن میر کی بعض غزلوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ موسیقیت کی اس صورت حال کو غزل کی حد تک روانی کی اعلیٰ ترین کیفیت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ ایسی غزلوں کے آہنگ میں تیز رفتاری ہوتی ہے جو قاری کو مجبور کرتی ہے کہ وہ کسی شعر پر نہ رکے، بلکہ آگے پڑھتا چلا جائے۔ یہ تو ہوئی ان غزلوں کے آہنگ کی بات۔ یہ سوال بھی پوچھنے کا ہے کہ کیا ان میں کوئی ایسی معنوی خوبی بھی ہوتی ہے جو پوری غزل پڑھنے کے بعد ہی ظاہر ہوتی ہے؟ لیکن آہنگ تو ہر صاحب کسی نہ کسی طور معنی کا حصہ ہوتا ہے یہ بات صحیح ہے، لیکن خاص صوت میں معنی نہیں ہوتے، یعنی وہ اپنے حسن کے لئے معنی کی مرہون منت نہیں ہوتی۔ اسی لئے واگنر (Wagner) نے کہا تھا کہ سارے ہی فنون موسیقی کی صورت حال کو حاصل کر لینے

کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ میر کی زیر بحث غزلیں لایعنی نہیں ہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں آہنگ نے خود کو بڑی حد تک معنی سے آزاد کر لیا ہے۔ اب ہوتا یہ ہے کہ جب ہم آہنگ سے ہٹ کر ان کے معنی پر غور کرتے ہیں تو نئے طرز کے لطف کا احساس ہوتا ہے، میر کے یہاں یہ کیفیت آخری زمانے کی غزلوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔

اس تہید کے بعد اشعار کی تفہیم میں سعی کرتے ہیں۔ اس غزل میں نو شعر ہیں اور اگلی میں دس شعر۔ میں نے بالترتیب چار اور پانچ شعر بڑی کشش کے بعد انتخاب کئے ہیں، کیوں کہ دونوں غزلیں پوری کی پوری منتخب ہونے کا تقاضا کرتی تھیں اور میں ان اشعار پر مصرعہ جن میں معنوی لطف اوسط سے زیادہ ہو۔ مطلع میں تو لفظ ”زہ“ کی ہی تازگی انتخاب کے لئے کافی اور وافی تھی۔ دونوں مصرعوں میں دو بیکر دور دور رکھے ہیں اور ان کے بعد آنے والے نکلے ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں ”تازہ مقتل“ مصرع اولیٰ کے شروع میں ہے اور ”زہ دامن کی بھری ہے لہو سے“ دوسرے مصرعے کے شروع میں۔ ”تیرا ہوا ہے گذارا آج“ اور ”کس کو تو نے مارا آج“ مصرعین کے آخر میں ہیں۔ اس طرح چاروں ٹکڑوں میں دو قافی اور معنوی دونوں طرح کا توازن ہے۔ دامن کی زہ کا ذکر کر کے قائل کے لباس کی تزئین کا کتنا یہ رکھا، اور پھر اس کو لہو سے بھر کر مقتل کی خون آلودگی اور قائل کی بے دریغ تیغ زنی کا کتنا یہ قائم کیا۔ دونوں مصرعوں میں استفہام اور ردیف اس بات کا کتنا یہ ہیں کہ قائل روز ہی کسی کا شکار کرتا ہے۔ لیکن آج کا مقتول اپنی ہی شان رکھتا تھا۔ ”تازہ مقتل“ میں ”تازہ ہو“ کا اشارہ بھی ہے، اور دوسرے مصرعے میں ”زہ دامن کی بھری ہے لہو سے“ واقعی اور تازہ خون کے بہنے کا محاکاتی بیان مہیا کرتا ہے۔ پورے شعر میں ڈراما ہے۔ ہائے دائے نام کو نہیں اور بے دردی، تمکنت، مہکتوں کا غیر معمولی ہونا، سب بیان کر دیا۔

تازہ ہو کا بیکر کلیب جوانی نے بھی خوب برتا ہے۔

فصیل جسم پہ تازہ لہو کی پھینٹیں ہیں

حصار دور سے باہر نکل گیا ہے کوئی

۲/۱ صبح تکلف گل جو ہوئے تم“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم وہ پھول بن گئے جو صبح صبح کھلا

ہو۔ (صبح تکلف = صبح کا کھلا ہوا) (۲) صبح کے وقت تم پھول کی طرح کھلے۔ پہلے معنی میں تازگی اور

ڈرامائیت زیادہ ہے۔ معشوق جب تک نو عمر تھا، اس نے زمانے کا رنگ ڈھنگ دیکھا نہ تھا، اس کو اندازہ نہ تھا کہ اس کا حسن کس قدر جاؤب اور کشش انگیز ہو سکتا ہے۔ اس وقت تک وہ صرف ایک عاشق کے دامن میں پوشیدہ تھا، جیسے کلی پتیوں میں پوشیدہ رہتی ہے۔ لیکن جب معشوق جوانی کو پہنچا، یعنی وہ ایسا پھول بن گیا جو صبح صبح کھلا ہو، تو جس طرح صبح کو کھلے ہوئے پھول کو بہت سے لوگ دیکھتے ہیں، اسی طرح وہ بھی ہزاروں چاہنے والوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ اب اس بے چارے پہلے عاشق کی تخصیص نہ رہی۔ اگر دوسرے معنی لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ کل تک تو تم نوخیز کلی تھے، آج صبح تمہاری جوانی پھوٹ پڑی تو تمہارے دیکھنے والے ہزاروں پیدا ہو گئے۔ اس معنی میں مشاہدے کا حسن زیادہ ہے۔ کیوں کہ یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ لڑکیاں بچپن سے جوانی کا فاصلہ بہت جلد طے کر لیتی ہیں۔ جڑ کی کل تک بچہ معلوم ہوتی تھی وہ اچانک فتنہ سامان ہو جاتی ہے۔ ”کلی کے رنگ“ بمعنی ”کلی کی طرح“ بھی خوب ہے، کیوں کہ ”رنگ“، ”کلی“ کے ضلع کا لفظ ہے۔

۱۷۷/۳ ”ترے آشوب زماں“، یعنی ”ترے زمانے، ترے عہد، کے آشوب“۔ ”آشوب“ بمعنی ”معیبت، آفت“ تو ہے، لیکن بمعنی ”طوفان“ بھی مستعمل ہے۔ اس طرح پورے شعر میں مراعات النظر کا جلوہ ہے۔ ”جوش و خروش“، ”دریا“، ”علاطم“، ”آشوب“، ”کنارہ“، یہ سب ایک معنوی نظام بھی خلق کر رہے ہیں۔ شعر کا مخاطب معشوق معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا مخاطب خدا سے بھی ممکن ہے۔ اس صورت میں یہ شعر انتہائی شوق، بلکہ تلخ ہو جاتا ہے کہ ہم نے خلیفۃ الارض ہونے کا حق ادا کرنے کی کوشش تو بہت کی، لیکن خدا کی تدائی اس قدر بگڑی ہوئی تھی کہ ہم نے الگ ہو جانے ہی میں عافیت سمجھی۔

۱۷۷/۴ سلا مہندی جیسے لوگ اس کو ”زکسیٹ“ کا شعر بتائیں گے لیکن دراصل یہ شعر فنائے ذات کی منزل کا پتہ دیتا ہے۔ لوگوں کا بھوم پروردار ہے پر اور میر کی از خود فقی، عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ لوگ میر کے شوق میں کیوں اس قدر بے قرار ہیں۔ شاید اس کے لئے میر سب عاشقوں سے بڑھ کر عاشق ہیں۔ شاید اس لئے کہ میر وہ واحد شخص ہیں جس نے بے خودی اور

ترک ذات کی منزل طے کی ہے۔ ایسی صورت میں ان کو ہوش میں آنے کے لئے کہنا اس بات ہی کو منسوخ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کی بنا پر لوگ ان کے مشتاق ہیں (یا شاید اس لئے کہ میر صوفی ہا صفا اور عاشق جمال ذات ہیں۔ یا شاید اس لئے کہ میر خود اپنی ہی ذات میں محو ہیں اور سراپا عشق سے سراپا معشوق بن گئے ہیں۔ ”رفتہ شوق“ خوب رکھا ہے۔ کیوں کہ ”رفتہ“ کے بھی معنی ”بے خود و بے ہوش“ ہوتے ہیں۔ لہذا وہ اجوم جو ایک بے خود شخص کو دیکھنے آیا ہے، خود بھی از ہوش رفتہ ہے۔ خوب کہا ہے۔

نمکن ہے میر کو یہ خیال یا بانصیری گیلانی کے شعر نے بھمایا ہو۔

یاراں ہمہ پر خوں کہ مہا فاروقی از بزم

جئے بہ سر رہ کہ کے از انجمن آئی

(ایک طرف تو اہل محفل کا دل اس خوف

سے خون ہے کہ شاید تم محفل سے اٹھ

جاؤ، دوسری طرف سر راہ ایک مجمع اس

انتظار میں ہے کہ تم محفل سے کب باہر

نکلو گے۔)

شعر سے شعر بنانا ہماری شعریات کا مسلمہ اصول ہے۔ یہ استفادے کی ایک شکل اور مضمون آفرینی کا خاص وسیلہ تھا۔ آج کی زبان میں ہماری کلاسیکی شاعری کو بین التوثیت کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ صاحب نے معاصرین کے شعروں سے استفادہ کرنے میں خاص کمال حاصل کیا تھا۔ کلیم ہمدانی خود بہت مضمون آفریں تھا، لیکن اسے استفادے سے عاری نہ تھی۔ انعم اللہ خاں یقین اپنے مضمون الگ نکالنے کی سعی کرتے تھے لیکن میر اور شاہ حاتم سے دامن نہ بچا سکے۔ میر اثر اور میر درد کے کلام میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔ آتش، نازخ، غالب، راج، ان سب نے میر کے مضامین اپنائے ہیں۔ تاباں نے حاتم سے لیا ہے تو سودا سے (اگرچہ وہ شاگرد تھے) حاتم نے لیا ہے۔ اس طرح کی باہمی ہم آہنگی ہماری کلاسیکی شاعری کا طرہ امتیاز ہے، اس پر فخر کرنا چاہئے۔

(۱۷۸)

۴۸۰

شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج سواد = گرد و نواح

وشتی و چشم و طیر اس کے سر تیزی ہی میں فکار ہے آج دھل = چہ پایہ

طیر = چڑیا

برافر و خستہ رخ ہے اس کا کس خوبی سے مستی میں برافر و خستہ = ہلکا ہوا ، روشن

بلی کے شراب کلفتہ ہوا ہے اس فوگل پہ بہار ہے آج

اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و عظام ہے

شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے یوں و کنار ہے آج

مت چو کو اس جنس گراں کو دل کی دہیں لے جاؤ

ہندوستان میں ہندو بچوں کی بہت بڑی سرکار ہے آج

رات کا پہنا ہار جواب تک دن کو اتارا ان نے نہیں

شاید میر جمال گل بھی اس کے گلے کا ہار ہے آج

۱۷۸/۱ بحر کو اس قدر تنوع دے دیا ہے کہ ایک نظر میں دھوکا ہوتا ہے یہ وہ بحر ہی نہیں ہے

جس میں کھیلی غزل اور دوسری بہت سی مشہور غزلیں ہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں شوق و تمسین کی عینا کات

نہایت عمدہ ہے۔ معشوق کی تیز رفتاری سے گرد آڑی ہے، آس پاس کا ماحول اس غبار میں چھپ سا گیا

ہے۔ لفظ ”سواد“ کے معنی ”سیاہی“ بھی ہوتے ہیں اور ”عمارتوں کا یا لوگوں کا مجمع“ بھی، مثلاً ”سواد

اعظم، یعنی بڑا شہر (مجازاً مکہ معظمہ) یا قوم کی اکثریت، شہر یا منزل کی عمارتیں جو دور سے دھندلی نظر آتی ہیں، یا دور سے دیکھا ہوا کسی شخص کا دھندلا ہوا، یا نواح شہر جو دور سے سیاہ نظر آتا ہے، اس کو بھی ”سواد“ کہتے ہیں، جیسا کہ یگانہ کے اس لا جواب اور مشہور شعر میں ہے۔

دھواں سا جب نظر آیا سو منزل کا

لگا عشق کے آگے تھا قافلہ دل کا

شعر زیر بحث میں لفظ ”سواد“ ان سب انسلالات کو سمجھ لیتا ہے۔ معشوق کے سوار ہونے کی دھوم ہے، گرد و نواح غبار سے تاریک ہیں۔ شکم دل میں خوش ہو رہا ہے یا مزید حسین کے ساتھ کہتا ہے کہ جنگل کے تمام چوپائے اور پرندے تو اس کے حق ہیں، آج تو بس مڑگاں کی ٹوک یا ٹکیلے پن سے ہی شکار ہوگا۔ ”سرتیزی“ کسی چیز کے ٹکیلے پن کو کہتے ہیں، لیکن مڑگاں اور ناخون کے ٹکیلے پن کے لئے یہ لفظ خاص طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۴۔ شعر کے اکثر الفاظ اور ان کی بندش بہت تازہ ہیں۔ یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ شکار تو معشوق کرے گا اور خوشی سے دل عاشق کا گرم ہو رہا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جس شخص سے محبت ہوتی ہے اس کے کارناموں پر ہم اس طرح فخر کرتے ہیں گویا وہ ہمارے ہی کارنامے ہوں۔ میر نے اس کا معکوس مضمون دیوان دوم میں بیان کیا ہے۔

مدت سے جر کہ جر کہ سرتیر ہیں فرال تیر۔ دشت میدان

کم ہو گیا ہے یاروں کا شوق شکار کیا

عباسی نے ”سرتیز“ پڑھا ہے۔ یہ غالباً دیوان پنجم ہی کے شعر زیر بحث میں ”سرتیزی“ کے قیاس پر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ”سرتیز“ کامل نہیں۔

۱۷۸/۲ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

اک نو بہار ناز کو تا کے ہے بھر نگاہ

چہرہ فردغ سے گلستاں کئے ہوئے

غالب کا استعداد زیادہ پیچیدہ اور ان کا ہیکر کثیر ابجت ہے، لیکن اولیت کا شرف میر کو ہے۔ میر نے دیوان پنجم ہی میں اس ہیکر کو زیادہ صریح کر کے برتا ہے۔

گل گل شکفتے سے سے ہوا ہے نگار دیکھ

اک جرم دم اور چلا پھر بہار دیکھ

شعر زیر بحث میں ”برافروختہ“ کا لفظ بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں آگ کی طرح بھڑکنے اور دکنے کا تصور ہے۔ آگ کی طرح بھڑک اٹھنے میں جنسی (erotic) اشارہ ہے جو لفظ ”مستی“ سے مستحکم ہوتا ہے، کیوں کہ جنسی خواہش کے بیدار ہونے کو بھی ”مستی“ کہتے ہیں۔ ”کس خوبی سے“ میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کس خوب صورتی کے ساتھ، یعنی اس کا چہرہ کس حسن کے ساتھ دکھ رہا ہے۔ (۲) کتنی عمدگی سے، یعنی کتنے عمدہ طریقے سے، سچ سچ۔ ”نوگل“ میں بہار کا اشارہ خود ہی موجود ہے، لہذا اس پر بہار آنے کا مفہوم ہوا کہ اس کے حسن کی بہار پر بہار آگئی، اور یہی شعر کا مضمون بھی ہے۔ ”گل“ کے معنی ”چنگاری“ اور ”آگ“ بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے ”برافروختہ“ اور ”نوگل“ میں رعایت ہے۔ اور ”گل“ کو ساغر یا جام سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے ”شراب“ اور ”نوگل“ میں مناسبت ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

۱۷۸/۳ موشوق کے حسن کو سمندر کی طرح لہریں لیتا ہوا کہتا نہایت بدیع ہے، اور اس کو اوج د موج اور تلاطم کہہ کر کئی طرح کے تلاطم سے مہیا کر کے بدیع تر کر دیا ہے۔ ”اوج“ یعنی حسن کی بلندی، یا بحر حسن کی موجوں کا بلند ہونا۔ ”موج“ یعنی سمندر کی لہروں کی طرح مسلسل اٹھتا ہوا، مسلسل لہراتا ہوا۔ ”تلاطم“ یعنی کسی ایک حال پر نہ رہنا، ایک آن میں کچھ، ایک آن میں کچھ۔ جب بھی دیکھو، منقلب ہے، جس وقت اور جس حال میں دیکھو، نیا رنگ ہے۔ شاہ آسی سمندر پوری نے اس پہلو کو خوب بیان کیا ہے۔

عشق کہتا ہے دو عالم سے جدا ہو جائیں

حسن کہتا ہے جدھر جاؤ نیا عالم ہے

عرفی نے معاملہ بندی کے اسلوب میں اس مضمون کو انتہا تک پہنچا دیا ہے۔

از آں پہ درو و گر ہر زماں مگر قنارم

کہ شیوہ ہائے ترا باہم آشنائی نیست

(میں اس وجہ سے ہر وقت نئے نئے رنج
میں گرفتار ہوں کہ تیری ادائیں اور
شیوے آپس میں آشنا نہیں ہیں۔)

لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ساری بات کو کتابوں میں بیان کر دیا ہے، اور پھر اس
میں جیسی اور شہوانی کیفیت بھی رکھ دی ہے مزید برآں جوش حسن اور جوش تماشا دونوں کے سمندر کی
طرح بے قابو اور سواج اور بے اختیار ہونے کا مفہوم بھی رکھ دیا ہے۔ جہاں تک نظر جاتی ہے، معشوق کا
حسن نظر آتا ہے، اور جہاں تک معشوق کا حسن نظر آتا ہے، ہم یوں دکنار کا لطف لیتے ہیں۔ پھر پورے
شعر میں بستر وصال پر لہراتے ہوئے بدن کا تاثر ہے، اس لمحے کی طرف اشارہ ہے جب پوری کائنات
اپنے قابو میں اور خود اپنا وجود بے قابو معلوم ہوتا ہے۔ جرأت نے اس کا ایک پہلو بڑی خوبی سے بیان
کیا ہے۔

بے قراری ہمیں جوں موج نہ کیوں کر ہو کہ جب
لہر دریا کی طرح یا رکاوٹ بن مارے
جرأت کا مصرع اولیٰ تمثیلی انداز کو پوری طرح برت نہیں پایا، لیکن دوسرے مصرعے کا بیکر بہت
بھرپور ہے۔ آتش نے معشوق کو دریا سے حسن تو کہا لیکن وہ عمومی کلیہ بیان کرنے لگے، لہذا شعر میں قصع
پیدا ہو گیا۔

شش جہت میں موج زن ہے تو ہی اسے دریا سے حسن
فرق کیا ہے ڈوبنے والے میں اور تیراک میں
فراق صاحب نے جرأت کی تقلید کی، لیکن ان کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہ ہوا کیوں کہ
وہ مصرع اولیٰ سے غیر متعلق ہے، اور ان کا استعارہ لغافلہ اور غیر قطعیت کا شکار ہو گیا۔
رس میں ڈوبا ہوا لہر اتنا بدن کیا کہتا
کر نہیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہتا

میر نے چند در چند پہلو رکھ دیئے ہیں اور معروضہ موضوع (یعنی معشوق کا حسن اور اس کا جسم،
اور عاشق کا تصور اور اس کی عملی شکل) سب کو ایک کر دیا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ اس مضمون کو کھدود
کر کے لیکن بڑے ہر جہت انداز میں خود میر نے یوں کہا ہے۔

دریاے حسن یا رطلایم کرے کہیں
خواہش ہے اپنے جی میں بھی بوس و کنار کی

(دیوان دوم)

دونوں اشعار میں بحر و دریا اور کنر کی رعیت مشترک ہے، لیکن بوس و کنار کی خواہش کا اظہار دیوان دوم کے شعر میں بڑے نثری انداز میں ہوا ہے۔ ایک دیباچی میں میر نے ”شوق“ کے لئے ”دریا“ کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ اس سے میر نے اس خیال کو تقویت ہوتی ہے کہ بحر حسن والے شعر میں صرف معشوق بحر صفت نہیں ہے، بلکہ عاشق کا شوق بھی بے کنر ہے۔

آب حیراں نہیں گوارا ہم کو
کس گھاٹ محبت نے اتارا ہم کو
دریا دریا تھا شوق بوسہ لیکن
جاں بخش لب یار نے مارا ہم کو

۱۷۸/۴ ”ہندو“ بمعنی ”ہندو“ تو ہے ہی، یعنی ”ہندوستان کا رہنے والا“ اور ”ہندو دہ بھ کا ماننے والا“ اس کے معنی ”چور“ اور ”معشوق“ بھی ہوتے ہیں۔ شعر کا مضمون طریقہ انداز تو ہے ہی، اس پہلو کے باعث کہ ”ہندو“ کے معنی ”چور“ ہوتے ہیں، ہندو بچوں کی حکومت یا بارگاہ میں دل جیسی جنس گراں کو لے جانے کی ترغیب مزید طریقہ انداز بن گئی ہے۔ ”ہندو“ بمعنی ”چور“ اور ”معشوق“ الفاظ کی معنی پتیری کی دلچسپ مثال اور فارسی زبان کی رنگارنگی کا اچھا نمونہ ہے۔ معشوق کو بت کہتے ہیں، ہندو بت پرست ہوتے ہیں، معشوق دل چرا لے جاتا ہے یا ہوش و حواس پر بڑنی کرتا ہے۔ ہندو عام طور پر سبزہ رنگ فرض کئے جاتے ہیں۔ یہی رنگ سبزہ، خال اور گیسو کا بھی فرض کیا جاتا ہے، لہذا سبزہ خط، خال رخ اور کاگل و گیسو کو ہندو کہا جانے لگا۔ پھر غالباً مجاز مرسل معکوس کے طور پر اس شخص کو ہندو کہا جانے لگا جو سبزہ خط، خال، گیسو وغیرہ سے مزین ہو۔ ہندو کی سبزہ رنگی کے ساتھ ”کالا“ (معنی ”چور“) کا تصور ملا تو ہندو بمعنی چور کے معنی کو تقویت ملی۔ فرض تلازمات کی ایک بھول بھلیاں ہے۔ ذوق کا مشہور شعر ان پر مبنی ہے اور ممکن ہے کہ میر سے بھی مستعار ہو۔

خط بڑا سبزہ بڑا کا گل بڑے گیسو بڑے
حسن کی سرکار میں جتنے بڑے ہندو بڑے

۱۷۸/۵ پھولوں کے ہار کا گلے کا ہار بن جانا لطیف (conceit) ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ چونکہ عاشق کو یہ بات معلوم ہے کہ معشوق نے رات کے وقت ہار پہنا تھا، اس لئے عاشق کو معشوق کا قرب حاصل ہے، یا وہ اس کے حضور میں اکثر ہار باریاب رہتا ہے، ورنہ اسے کیوں کر معلوم ہوتا کہ جو ہار معشوق دن کے وقت پہنے ہوئے ہے یہ وہی ہے جو اس نے رات کو پہنا تھا؟ یعنی عاشق کو شب و روز کی باریابی حاصل ہے۔ پھر ”جمال گل بھی“ کہہ کر یہ اشارہ بھی کر دیا کہ اور چیزیں (مثلاً خود عاشق) تو معشوق کے گلے کا ہار تھیں ہی اب جمال گل بھی اس کے گلے میں ہار بن کر لپٹ گیا ہے۔ اس مضمون کو طرح طرح سے ادا کیا ہے۔

تری چھاتی سے لگتا ہار کا اچھا نہیں لگتا
مبادا اس وجہ سے گل رو گلے کا ہار عاشق ہو

(دیوان چارم)

شب کا پہنا جو دن تک ہے مگر
ہر اس کے گلے کا ہار ہوا

(دیوان ششم)

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں وہ کنایاتی وسعت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔ ملاحظہ ہو

رويف چ

دیوان اول

ردیف بچ

(۱۷۹)

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بچ

۳۸۵

۱۷۹/۱ اس شعر کو عام طور پر عارفانہ خیال کیا جاتا ہے، اور یہ خیال غلط نہیں ہے۔ لیکن یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ دیواروں میں نظر آنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ صفائے قلب کے باعث دیوار بھی آئینے کا کام دیتی ہے، یعنی صفائے قلب کا عکس دیوار پر پڑتا ہے تو دیوار بھی مثل آئینہ عکس پذیر ہو جاتی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ چشم بڑا کو دیوار کی جگہ وہ صورتیں نظر آتی ہیں جو خاک ہو گئیں اور اب وہ خاک دیوار بننے کے کام آئی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ دیوار میں دور دور کی شکلیں نظر آتی ہیں، یعنی دیوار جام جہاں نما کا کام کرتی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ جب چشم بڑھا ہو تو اور چیزوں کا کیا تذکرہ ہے، دیوار تک میں شکلیں نظر آتی ہیں، یا دیوار بھی ذی روح اور ذی شکل مظلوم ہوتی ہے۔ ایک اشارہ یہ ہو سکتا ہے کہ عام لوگ تو سمجھتے ہیں کہ دیوار کے محض کان ہوتے ہیں، لیکن عارف کو دیوار میں پورا چہرہ نظر آتا ہے۔ یہ سب امکانات شعر کو عارفانہ فرض کرنے سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس شعر میں عرفان کا نہیں، بلکہ جنون کا ذکر ہو۔ شکم عالم دیوانگی میں

ہے، اور اس دیوانگی کا ایک تفاعل یہ ہے کہ اسے دیوار میں شکلیں منقش نظر آتی ہیں، لیکن اپنی دیوانگی کے باعث وہ اس وہم (hallucination) کو عرفان سمجھتا ہے۔ یا ممکن ہے دیوانگی کا عالم نہ ہو بلکہ محض hallucination ہو اور اس کی علت کوئی نشہ آور دوا (drug) ہو۔ عادل منصوری کا ردِ جگئے کھڑا کر دینے والا شعر میر سے براہِ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر

وہ قصورِ پاہنیں بنائے لگی

شارلٹ پرکنس گھمن (Charlotte Perkins Gilman) (اس افسانے کا ترجمہ: بقیس ظفر الحسن نے ”پیلا دیواری کاغذ“ کے عنوان سے ”شب خون“ ۲۷۳ میں شائع کیا ہے) کے ایک افسانے میں مرکزی کردار ایک مجنون عورت ہے جس کو یقین ہے کہ دیواری کاغذ (wall paper) پر بنی ہوئی صورتیں اس سے بات کرتی ہیں اور اس کے بستر پر آ جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ ان لوگوں کو کورجٹم اور کورجیم سمجھتی ہے جو اس بات پر اعتبار نہیں کرتے۔ اسے یقین ہے کہ سارے گھر میں وہی ایک عاقل ہے اور باقی سب دیوانے ہیں۔ شعر زیر بحث کی بھی تعبیر اس طرح ہو سکتی ہے۔

نما احمد فاروقی کا خیال ہے کہ میر کے شعر میں ایک عام مشاہدہ بیان ہوا ہے کہ دیوار پر قلعی یا پلستر اکھڑ جانے پر کچھ صورتیں بن جاتی ہیں اور غور کریں تو کبھی کسی شخص یا کسی شے کی تصویر بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ مشاہدہ تو بالکل صحیح ہے، لیکن یہ مشاہدہ تو ہر ایک کا تجربہ ہے۔ اس کے لئے عارفانہ یا شاعرانہ یا مجنونانہ ”چشم“ کی ضرورت نہیں، اور میر کے شعر میں بطور خاص کہا گیا ہے کہ چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر۔ لہذا میر کے شعر میں جن مشاہدات کا ذکر ہے وہ عام یا عمومی نہیں ہیں۔

دیوان سوم

ردیف چ

(۱۸۰)

کل لے گئے تھے یار میں بھی چمن کے سج
اس کی سی بوند آئی گل و یاسمن کے سج

کشت ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو مہرے دامن کے سج

نگلی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم حیرے تن کے سج

ہے قہر وہ جو دیکھے نظر بھر کے جن نے میر
برہم کیا جہاں مژدہ برہم زدن کے سج

۱۸۰/۱ اس زمین میں سوزانے بھی معرکہ آرا غزل لکھی ہے۔ میر کا مطلع براے بیت ہے۔

اس مضمون کا انھوں نے بہت بہتر طور پر ۱۹/ میں کہا ہے۔ اور ان دونوں سے بہتر دیوان چہارم میں ہے۔
گل کی تو بوسے فطش نہیں آتا کسو کے تیش
ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بوسے کے بیچ
خود سودا کا مطلع بہت بہتر ہے، لیکن ان کے باقی اشعار اپنی خوبی کے باوجود ان تین شعروں
میں کسی کو نہیں پہنچے جو ہمارے انتخاب میں (مطلع کے بعد) ہیں۔

۱۸۰/۲ ”شیریں“ کو بروڈن ”فل“ استعمال کرنا اور ناگواری نہ پیدا ہونے دینا میری کا
جگر تھا۔ اس طرح کی ایک اور مثال کے لئے دیکھئے ۱۴۱/۲۔ خود یہ مضمون براہ راست خسرو سے اٹھایا
ہے۔

زبان شوخ من ترکی و من ترکی نمی دانم
چہ خوش بودے اگر بوسے ز ہائش درد بان من
(میرے معشوق کی زبان ترکی ہے اور میں
ترکی جانتا نہیں۔ کتنا اچھا ہوتا اگر اس کی
زبان میرے منہ میں ہوتی۔)

خسرو کے لئے تو معشوق کو ترکی فرض کرنا ممکن تھا، میر کو کچھ اور ترکیب ضروری تھی۔ اور انھوں
نے اپنی عظمت کے شایاں ایک پہلو نکال لیا۔ ”شیریں زبان“ معشوق یعنی ایسا معشوق جو میٹھی میٹھی
بیاری بیاری باتیں کرتا ہو۔ ”زبان“ کے لفظ میں ابہام رکھ کر میر نے دو کام کر لئے، بلکہ تین کام
کر لئے۔ (۱) معشوق میٹھی میٹھی باتیں کرتا ہے۔ کاش ایسا باتیں میں بھی کر سکوں۔ (۲) معشوق کی
زبان میٹھی ہے۔ یعنی ایک میٹھی شے ہے۔ میٹھی شے کو منہ میں لینے کی خواہش خطرناک ہے۔ (۳) معشوق کی
زبان اپنے منہ میں آگئی تو یہ بوسے کی لذیذ ترین شکل ہوئی (اور دراصل یہی مقصود ہے) خسرو کے
یہاں شیریں زبان کا نیکر نہ ہونے کی وجہ سے صرف دو پہلو ہیں۔ میر کے یہاں تین پہلو ہیں۔ خسرو کی
چالاکی شہنشاہی ہے، میر کی چالاکی گرم ہے، کیوں کہ انھوں نے معشوق کی تعریف بھی کردی اور یہ بھی کہہ دیا
کہ میں اس کی شیریں زبانی کا مارا ہوا ہوں (اس پر عاشق ہوں) اب اگر وہ شیریں زبان میرے منہ میں

آجائے گی تو میں کشتہ در کشتہ ہو جاؤں گا یعنی میرا عشق اور بڑھ جائے گا (یا میں خود معشوق مفت بن جاؤں گا اور معشوق کی معشوقیت اس حد تک کم ہو جائے گی جس حد تک وہ شیریں زبانی سے محروم ہے۔ دیوان پنجم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر بنا کر نہیں۔

کیا شیریں ہے حرف و حکایت حسرت ہم کو آتی ہے
ہائے زبان اپنی بھی ہووے یک دم اس کے وہن کے بچ
جلال نے زبان کو منہ میں لینے کے مضمون کو محدودی وہن معشوق سے مل کر خوب شعر نکالا ہے، لیکن تصنع سے خالی نہیں۔

دل میں تو مرے منہ میں وہ زباں ہو یا رب
غیب سے یا رکا گم گشتہ دہن پیدا ہو

۱۸۰/۳ یہ مضمون بھی میر نے خسرو سے حاصل کیا تھا۔ خود خسرو نے اسے کئی بار بتا ہے۔

اے گل مفت حفت بر وجہ حسن گویم
سر تا ہڈم جانی کفرست کہ تن گویم
(اے معشوق، میں تیرے حسن کی مفت
خوبی کے ساتھ بیان کرتا ہوں۔ تو سر سے
قدم تک جان ہے، تجھے تن کہوں تو کفر
ہے۔)

اس سے بہت زیادہ شاعر، بلکہ اس مضمون کی مہراج، خسرو کا یہ شعر ہے۔

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیلداست
ایں تن کہ دیدمش بہرہ پیر بن چہ بود
(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے
اس دنیا میں واپس نہیں آگئی تو وہ بدن جو
میں نے اس کے لباس کے نیچے دیکھا، کیا

(تھا؟)

ملاحظہ ہو / ۱۳۳۔ بدن کو جان ثابت کرنے کا مضمون حافظ نے بھی اٹھایا ہے۔

چہ قاتنی کہ زسرتا قدم ہمہ جانی
چہ صورتی کہ بہ بچ آری نمی مانی
(تیرا کیا قد ہے کہ سر سے پاؤں
تک تو جان ہی جان ہے؟ تیری
کیا صورت ہے کہ تو کسی انسان
سے مشابہت ہے؟)

لیکن ان کا پہلا مصرع ہکا رہ گیا، اور دوسرا مصرع بالکل یا کم سے کم تقریباً غیر متعلق ہے۔ حافظ
کے برخلاف میر نے جب بھی اس مضمون کو لیا، کوئی نئی بات پیدا کر دی۔
لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانے جان ہے کہ تن ہے

(دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کارنگ ہے نہ جس کی حیرا بہن پہ ہے

(دیوان دوم)

نازک بدن ہے کتنا وہ شورش دلیر
جان اس کے تن کے آگے آتی نہیں نظر میں

(دیوان خشم)

ان اشعار پر بحث اپنی جگہ ہوگی۔ فی الحال صرف یہ عرض کرنا ہے کہ چاروں اشعار میں میر
نے حسد کی طرح کے طریقے ضرور استعمال کئے ہیں، لیکن ہر جگہ اپنی انفرادیت اور تخیلی جودت کا اظہار
بھی کیا ہے۔ مثلاً لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو والے شعروں کے دونوں مصرعے انتہائی انداز
کے ہیں، اور بات کو بہم چھوڑ دیا ہے۔ ”حسد جس تن پہ ہے“ والے شعر کے دوسرے مصرعے میں بالکل
الگ بات کہی ہے، اور مصرع اولیٰ میں جان کو بدن سے حسد کرتا ہوا بتایا ہے۔ ”آتی نہیں نظر میں“ والے

شعر میں شاعرانہ کربھی ہے (کیوں کہ جان تو بہر حال نظر نہیں آتی) اور خود اپنا تاثر براہ راست بیان کیا ہے کہ اس کے بدن کے آگے میں جان کو کچھ نہیں سمجھتا۔ لیکن شعر زیر بحث تو ایک نگار خانہ ہے۔ اس میں اور ”حسد جس تن پہ ہے“ والے شعر میں لباس کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک محض سطحی ہے۔ بظاہر تو شعر معشوق کی نازک بدنی کے بارے میں ہے، جتنی اس میں یہ کہا گیا ہے کہ تم اس قدر نازک ہو کہ تمہارا بدن بالکل جان کا سا حکم رکھتا ہے۔ لیکن یہاں بھی تن کے ”لطف“ کہہ کر دوسرا اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ بدن سے لطف و لذت حاصل ہوتا ہے۔ اور آگے دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر دراصل بے لباس ہونے کی درد پر فرمائش ہے۔ تمہارا بدن بہت نازک ہے، اس قدر نازک کہ ہم اس میں جان سا انداز پاتے ہیں۔ لیکن تم تنگ لباس پہنے ہوئے ہو۔ یہ لباس تمہارے بدن کو دبا رہا ہے، یعنی اس کی نزاکت پر ظلم کرتا ہے۔ پھر تم ہماری حیات کا باعث ہو۔ یعنی چونکہ تمہارا بدن جان کا حکم رکھتا ہے، اور تم ہماری حیات کا باعث ہو، لہذا تمہارا بدن ہماری جان ہے۔ بدن دکھا دو تو ہمیں جان مل جائے۔ لہذا تمہارا لباس مجھ کو لباس کی حیثیت سے ہمارے اوپر ظلم ہے، اور تنگ ہونے کے باعث تمہارے بدن پر ظلم ہے، وہ بدن جو جان کی طرح لطیف و نازک ہے۔ بھلا جو شخص ایسا شعر کہے وہ خدا سے سخن کہلائے۔ اور یار لوگ ہیں کہ اس کے کلام میں آنسو اور خون ہی خون دیکھتے ہیں۔ سارا شعر استعارہ، مکر شاعرانہ، لطیف ابہام اور eroticism سے بھرا ہوا ہے اور بندش اس قدر چست کہ ایک حرف بھی بے کار نہیں۔ غور کیجئے کہ ”تنگی جامہ ظلم ہے، پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے“ میں بات پوری تھی، لیکن مصرع پورا نہ ہوتا تھا۔ ”اے باعث حیات“ جیسے فقرے سے مصرع پورا کیا، لیکن بجائے اس کے کہ وہ حشویہ محض بر محل معلوم ہو، اس کے ذریعہ مزید معنی پیدا کر کے معنی آخری کا حق ادا کر دیا۔

۱۸۰/۴ ”برہم کیا جہاں“ اور ”مژہ برہم زدن“ کا توازن بہت خوب ہے، اور یہ محض لفظی

توازن نہیں، کیوں کہ اگر مژہ برہم زدن سے جہاں برہم ہوتا ہے تو گویا خود مژہ سارے جہاں کے برابر ہے۔ پھر یہ بھی کہ اگر مژہ برہم زدن سے معشوق نے دنیا کو تیرا دیا تو پھر اس کے لئے نظر بھر کے دیکھنے کو رہا ہی کیا؟ لہذا نظر بھر کے دیکھنا دنیا کے لئے قدر نہیں ہے، بلکہ معشوق کے لئے قدر ہے، کہ اب وہ دیکھے تو کیا دیکھے؟ عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ج

(۱۸۱)

آگے تو رسم دوستی کی تھی جہاں کے سچ
اب کیسے لوگ آئے زمین آسماں کے سچ

۳۹۰

میں بے دماغ عشق اٹھا سو چلا گیا
بلبل پھرتی ہی رہی گلستاں کے سچ

تحریک چلنے کی ہے جو دیکھو گاہ کر
حرکت کو اپنی موجوں میں آب رواں کے سچ

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرور و قلب
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے سچ

۱۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون میں کوئی سجدی کو نہ پہنچ سکا۔

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد
(یا تو دنیا میں شروع سے وفا تھی
ہی نہیں، یا پھر اس زمانے میں
کسی نے وفانہ بھائی۔)

۱۸۱/۲ دیوان ششم میر کا سب سے مختصر دیوان ہے، لیکن یہ مضمون اس دیوان میں انھوں

نے تین بار بیان کیا ہے۔

(۱) بلبل کا شور سن کے نہ مجھ سے رہا گیا

میں بے دماغ باغ سے اٹھ کر چلا گیا

(۲) اٹھا جو باغ سے میں بے دماغ تو نہ پھرا

ہزار مرغ گلستاں مجھے پکار رہے

(۳) گل نے بہت کہا کہ جن سے نہ جائے

گلشت کو جو آئے آنکھوں پہ آئے

میں بے دماغ کر کے تغافل چلا گیا

وہ دل کہاں کہ تازہ سو کے اٹھائے

معلوم ہوتا ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ میر کی بے دماغی واقعی بڑھ گئی تھی، ورنہ مختصر دیوان میں وہ

اس مضمون کو بار بار نہ بیان کرتے۔ یا پھر مضمون میں ان کا حافظہ کمزور ہو گیا تھا اور انھیں یاد نہ رہتا تھا کہ وہ

کون کون سے مضامین باندھ چکے ہیں۔ یہ درست ہے کہ میر نے بعض مضامین کی تکرار کی ہے، لیکن یہ

بھی ہے کہ بعض مضامین انھوں نے دیوان ہول کے بعد دیوان ششم میں دہرائے، اور بعض کا اعادہ بار

بار کیا۔ اغلب ہے کہ انھوں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہو۔ خاص کر دیوان ششم میں اس ایک مضمون کی

مستند تکرار خطرناک یا بے خیالی سے زیادہ ہر دوے کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ اس قیاس کی دلیل یہ ہے کہ

میر نے بعض بہت معمولی مضمون بھی کئی بار لکھے ہیں۔ اس کا مطلب یہی معلوم ہوتا ہے کہ بعض مضامین

کسی نہ کسی وجہ سے ان کو پسند تھے۔ زیر بحث شعر کے بارے میں یہ امکان پھر بھی رہتا ہے کہ بڑا حبابے کی بڑھتی ہوئی بے دماغی نے ان سے اس مضمون کی تکرار کرائی ہو۔ بہر حال اس شعر میں دلچسپی کے پہلو دیوان ششم کے شعروں سے زیادہ ہیں۔ ”بلبل پکارتی رہی“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) بلبل مجھے پکارتی رہی۔ (۲) بلبل و مزہ پر داز رہی۔ (بلبل کے بولنے کو ”پکارتا“ بھی کہتے ہیں) پہلے مصرع میں ”بے دماغ عشق“ کے بعد ”ہوں“ یا ”تھا“ حذف کر کے مصرع میں مزید روانی اور صورت حال میں ڈرامائیت پیدا کی ہے۔ اور چونکہ گستاخ سے اٹھ کر گئے ہیں، اس لئے یہ کتابچہ موجود ہے کہ کسی نہ کسی وجہ سے باغ میں جانا ہوا تھا، وہاں کچھ دیر تک تو بلبل کے نئے نئے۔ پھر جی آگیا، یا بلبل کا مسلسل بولنا گیا مظلوم ہوا، اور میں ایک دم اٹھ کھڑا ہو کر باغ سے چل دیا۔ یہ ساری باتیں ”اشناسو چلا گیا“ کے چار لفظوں سے پیدا کی ہیں۔

۱۸۱/۳ دنیا کی اکثر چیزیں اور اکثر واقعات انسان کو سنبھال دیتے ہیں کہ زندگی چند روزہ ہے۔ اس شخص پا لقا وہ بات کو ادا کرنے کے لئے میر نے آپ رواں میں منکس شکل کے بننے بڑتے رہنے کا نا دریکر تلاش کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار سے ہماری شعریات کا یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے یہاں originality کے دو ہی تصور ہیں۔ ایک تو مضمون آفرینی کا اور ایک کسی پائل مضمون کے لئے کوئی نیا استعارہ تلاش کرنے کا۔ یہ بھی مضمون آفرینی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ تصور مغربی شعریات میں بھی (غالباً مشرق کے زیر اثر) ایک عرصے تک رائج رہا۔ میر یو پرائز (Manio Praz) نے جان ڈان پر ایک مضمون میں اس کی مثال مختلف زبانوں میں برتے ہوئے ایک مضمون سے دی ہے، کہ معشوق خواب میں آیا لیکن اس سے پہلے کہ عاشق اس سے بات کر سکے یا مدعا پر آری کر سکے، اس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ (حسن اتفاق سے فارسی شعرا نے بھی اس مضمون کو خوب برتا ہے۔) Originality کا یہ تصور، کہ بات ایسی ہو جو پہلے کسی نے نہ کہی ہو، واصل رو مانی تصور ہے اور انیسویں صدی کے یورپ سے ہمارے یہاں آیا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ”تحریک“ کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ”تحریک“ کے معنی ”حرکت میں لانا، چلانا“ ہوتے ہیں، لیکن اردو میں زیادہ تر یہ ”ترغیب“ ”تجويز“ کے معنی میں آتا ہے۔

۱۸۱/۳ میر اس مضمون کو فارسی میں ہو بہو کہہ چکے ہیں۔
 فری مظلوم شد لفظ زبان دیگر است
 ایں لخت چاسے نہی یا بندہ در فرہنگ ما
 (مظلوم ہوا کہ ”خرفی“ کسی غیر زبان کا
 لفظ ہے۔ ہماری فرہنگ میں یہ لفظ
 ڈھونڈے نہیں ملتا۔)

اس بات سے قطع نظر کہ فارسی شعر کی بندش میں ہندوستانیہ غالب ہے، خود شاعرانہ محاسن اس میں اردو سے کم ہیں۔ اردو کا پہلا مصرع انشائیہ ہے۔ پھر اس میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی چیز ”سرور قلب“ نام کی ہے ضرور، کیوں کہ اگر نہ ہوتی تو لوگ اس کا ذکر نہ کرتے۔ مزید کنایہ یہ ہے کہ ”سرور قلب“ ہم کو حاصل تو کبھی نہیں ہوا، لیکن کوئی شخص اسے بیان بھی نہ کر سکا، اس لئے ہمیں لوگوں سے پوچھنا پڑا۔ تحقیق کے بعد مظلوم ہوا کہ ایسا کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے۔ فارسی شعر میں یہ کہہ کر ”فری“ نام کا لفظ ہماری فرہنگ میں نہیں، بات کو محدود کر دیا ہے، کیوں کہ ممکن ہے ہماری کتاب میں نہ ہو، لیکن کسی اور کی فرہنگ میں مل جائے۔ اردو میں قطعی بات کہہ کر کہ یہ لفظ زبان ہندی میں آیا ہی نہیں، ”سرور قلب“ کے عدم وجود اور اس کے تصور کے بھی عدم وجود کو ثابت کر دیا۔ پورے شعر میں یاس، طنز، تکی، بظاہر سادہ لوحی لیکن بہ یا مطن دل جلا پن، یہ سب چیزیں مل ہو گئی ہیں۔ اس کے برخلاف فارسی شعر کا ایک طرح کا تصنع ہے (”مظلوم ہوا“ مکتبی فقرہ ہے، اور خالی از تکلف نہیں) اردو کا شعر نہایت بے ساختہ ہے۔

لفظ در لطف یہ ہے کہ ”سرور قلب“ بہر حال لغوی اصل کے اعتبار سے ہندی (یعنی ہندوستانی) لفظ نہیں۔ دونوں لفظ عربی ہیں اور ان کے مابین کسرۃ اضافت فارسی ہے۔

(۱۸۲)

گل متکس ہوئے ہیں بہت آب جو کے سج
جاے شراب پانی بھریں گے سید کے سج

۴۹۵ بحث آپڑے جوب سے تمہارے تو چپ رہو
کچھ بولنا نہیں تمہیں اس متکسو کے سج

ہم ہیں تگنہ رآ کر اگر دل سے دم بھریں دم بھرے = ۱۰/۱۵
عالم کا آئینہ ہے یہ ایک ہو کے سج

گل کی تو بڑے خوش نہیں آتا کسو کے تین
ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بڑے سج

۱۸۲/۱ یہ شعر بھی میر کی اس صفت کی اچھی مثال ہے کہ وہ رنگوں سے بہت متاثر ہوتے
تھے، خاص کر سرخ نارنجی رنگوں سے۔ ملاحظہ ہو ۱۴۱/۱، ۱۴۲/۲، ۱۴۳/۲، ۱۴۴/۲ اور ۱۶۱/۲۔ یہاں پر
لطف یہ بھی ہے کہ پھولوں کے نکلنے سے جو پانی رنگین ہوا ہے وہ شراب کا حکم رکھتا ہے۔ یعنی پھولوں کا نکلنا
پانی کو صرف رنگین ہی نہیں کرتا، اس میں نشے کی کیفیت بھی پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ حکم کے
دل و دماغ پر شراب اس قدر چھائی ہوئی ہو کہ ہر رنگین پانی اسے شراب لگتا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ”گل“
کو معشوق کا استعارہ فرض کیا جائے۔ یعنی پانی میں شراب کا اثر محض اس لئے نہیں پیدا ہو گیا ہے کہ اس
میں پھول کا نکلنا پڑ رہا ہے، بلکہ اس لئے کہ پھول استعارہ ہے معشوق کا۔ گویا یہ پھول نہیں، بلکہ دراصل

روئے معشوق ہے جو پانی میں منعکس ہو رہا ہے۔ یہ بھی خیال رکھئے کہ ”مگل“ کو جام و ساغر و پیمانہ سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ لہذا یہ شعر اتنا سادہ نہیں جتنا ظاہر معلوم ہوتا ہے۔

۱۸۲/۲ لب سے بحث آپڑنے کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) معشوق کے ہونٹوں کے صحن کا تذکرہ ہو۔ (۲) معشوق کے منہ پر منہ رکھ کر اس سے ”بحث“ کی جائے، یعنی بالکل آنے سامنے بات ہو۔ (۳) معشوق کے ہونٹوں سے مراد راست مخاطب ہو۔ ”بحث“ کے اصل معنی ”مکھوٹا“، ”کرینا“ ہیں۔ اس لئے معشوق کے منہ سے منہ ملا کر اس کے ہونٹوں سے ”بحث“ کرنے کا مفہوم زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں معشوق بے چارہ بول کہاں سکتا ہے؟ اب دوسرے مصرعے کی شغفی زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ پہلے تو اس کا منہ بند کر دیا اور پھر کہا کہ تم چپ رہو، تمہارے بولنے کا کل نہیں۔ اگر منہ پر منہ رکھتے کا مفہوم قبول نہ کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب معشوق کے ہونٹوں کی بات ہو رہی ہو تو انہیں ہونٹوں کو ہلنے سے منع کرنا بھی ایک شغفی ہے، کہ جس کی تعریف ہو رہی ہے، اسی کو بولنے کا (یعنی اس تعریف کو بچ کر ثابت کرنے کا) اذن نہیں۔

۱۸۲/۳ یہ بات واضح نہیں کہ ایک بار ”ہو“ کرنے سے عالم کا آئینہ سیاہ کیوں ہو جائے گا۔ اور عالم کے آئینے سے کیا مراد ہے؟ لہذا کئی امکانات ہیں۔ عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ اس میں حقیقت مطلق منعکس ہوتی ہے۔ یعنی عالم وہ آئینہ ہے جس میں ایمان ثابتہ جلوہ گر ہیں۔ یا عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ جس طرح آئینے میں کوئی عکس ظہور نہیں، اسی طرح یہاں بھی کوئی چیز ظہور نہیں۔ یا پھر یہ کہ کائنات ایک آئینہ خانہ ہے، اور اس میں ایک آئینہ ہمارا عالم ہے۔ قلندر وہ شخص ہے جو دنیاوی علائن سے آزاد ہوتا ہے، لہذا اس کی نظر میں عالم کی وقت نہیں۔ وہ حقیقت مطلق کا دلہا وہ ہے۔ حقیقت مطلق کا ایک نام ”ہو“ بھی ہے۔ یعنی وجود مطلق کی حیثیت سے ”وہ“ کی ضمیر۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ انسان غیر حق ہے، اس لئے حق کو ”ہو“ یعنی ”وہ“ کا نام دیتا ہے، ”میں“ یا ”ہم“ کا نام نہیں دیتا۔ حقیقت مطلق کے سامنے تمام اشیاء باطلہ سمجھ ہیں۔ لہذا قلندر جب ”ہو“ کہہ کر ذات مطلق کو پکارتا ہے یا اس کی تصدیق کرتا ہے تو عالم کی اشیاء باطلہ کا ناتا ہو جانا یا سیاہ پڑ جانا، یعنی دکھائی نہ دینا اس کا فطری نتیجہ ہے۔ آئینے

کے سیاہ ہو جانے کے معنی ہیں اس میں کچھ دکھائی نہ دینا، یعنی ظلالِ دواہام کا جہاں ہو جانا۔ لہذا مفہوم یہ ہوا کہ اگر ذاتِ حق سے واصل ہونے والی کوئی، حتیٰ، یا دنیاوی علاقے سے آزاد کوئی شخص سچے دل سے وجودِ مطلق کو آواز دے تو دنیا کا یہ تمام مصنوعی ادہائی کا رخا نہ اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھے۔ قلندر اپنے فعل سے ثابت کر سکتا ہے کہ دنیا بے حقیقت ہے۔ لاموتِ الا اللہ۔ درونے بھی اس مضمون کو بڑے زبردست، لیکن ذرا واضح انداز میں کہا ہے۔

مٹ جائیں ایک آن میں کثرتِ نمایاں

ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

میر کے یہاں ”آئینہ ہے سیہ“ کہنا ”آئینہ ہو سیہ“ سے بہت زیادہ زور رکھتا ہے۔ اس میں فوری پن ہے، جب کہ ”ہو“ میں محض امکان و استقبال ہے۔

ثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ ”دم بھرنا“ سے ”ذکر قلبی“ مراد ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ذکر قلبی کو ”پاسِ انفس“ اور ”ہوشِ دردم“ کہتے ہیں۔ لیکن ثار احمد فاروقی مرحوم کا یہ نکتہ خوب ہے کہ ذکر قلبی میں ”ایک منزل وہ بھی آتی ہے جب ذکر بھی فنا ہو جاتا ہے اور صرف مذکور رہ جاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ذاتِ محنت جملہ ہو کا مشاہدہ کرتی ہے۔ صوفیہ کہتے ہیں کہ ذاتِ محنت کے مشاہدے میں تاریکی ہی تاریکی ہے یعنی مظاہر سب فنا ہو جاتے ہیں۔“

۱

۱۸۲/۳ ملاحظہ ہو ۱۸۰/۱ اور ۱۹/۱۔ شعر کا کنایاتی انداز بہت خوب ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کی خوشبو سگھ کر فٹن آ جاتا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ معشوق کی خوشبو پھول کی خوشبو سے لطیف تر یا تیز تر یا بہتر ہے۔ صرف یہ کہا کہ پھول کی خوشبو سے کسی کو فٹن آتا نہیں، بس یہی فرق ہے پھول اور ”اس“ کی خوشبو میں۔ ”اس“ بھی یہاں بہت عمدہ صرف ہوا ہے، کیوں کہ ”گل“ کو بھی معشوق کا استعارہ کرتے ہیں۔ یعنی ایک معشوق تو ”گل“ ہے، جس کی خوشبو سے کسی کو فٹن نہیں آتا۔ اور ایک معشوق ”وہ“ ہے، جس کی خوشبو سے فٹن آتا ہے۔ معشوق کی خوشبو سگھ کر فٹن آ جانا بھی عمدہ خیال آفرینی ہے۔ (conceit) ہے۔

دیوان پنجم

رونیف ج

(۱۸۳)

اس کے رنگ کھلا ہے شاید کوئی پھول بہار کے سج
شور بڑا ہے قیامت کا سا چار طرف گزار کے سج

کوئی شکار دم خوردہ سے جا کے کہے تک بھر کر دیکھ
کوئی سوار ہے تیرے پیچھے گرد و خاک و غبار کے سج

چشمک غمزہ عشوہ کرشمہ انداز و ناز و ادا
حسن سوائے حسن ظاہر میر بہت ہیں یار کے سج

۵۰۰

۱۸۳/۱ اس مضمون کو یوں بھی کہاں

کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسمان تک

(دیوان سوم)

اس کے رنگ چمن میں شاید اور کھلا ہے پھول کوئی
شور پیور اٹھتا ہے ایسا جیسے اٹھے ہے بول کوئی

(دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں طیور کے یہ بلبلوں کے شور کے بجائے صرف ایک عام شور کی بات کہہ کر معاملے میں ایک لطیف ابہام پیدا کر دیا ہے۔ یہ شور اب صرف بلبلوں کا نہیں، بلکہ عام تلاش بینوں کا بھی ہے جو اس کے حسن کے دلدادہ ہیں اور آج یہ سن کر کہ اس کے رنگ کا کوئی پھول باغ میں کھلا ہے، اسے دیکھنے کے لئے جوق در جوق آرہے ہیں۔ ”شور قیامت“ میں اشارہ استجاب کے علاوہ تباہی کا بھی ہے۔ معشوق چونکہ قتال عالم ہے اس لئے جب اس کے رنگ کا پھول باغ میں کھلے گا تو ہر طرف قیامت کا شور برپا ہوگا۔ ہر طرف موت کا بازار گرم ہوگا، لوگوں کا جہنم ہوگا اور غفلت عظیم کے ساتھ مرنے والوں کا ہنگامہ ہوگا۔ ہر شخص اسے دیکھنے اور اس پر جان دینے کی سعی کرے گا۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ ہاں مصرع اولیٰ میں قافیہ کوئی بہت زیادہ کارآمد نہیں۔

۱۸۳/۲ اس شعر میں عجب اسرار اور عجب ڈراما ہے۔ شکار دم خوردہ کو ایب پیغام دینے کی ضرورت کیا ہے، یہ بات واضح نہیں کی ہے۔ یا تو شکار دم خوردہ کو یہ بتانا مقصود ہے کہ تم کتنا ہی بھاگو دوڑو، لیکن وہ سوار تم کو پکڑ ہی لے گا تم کو اس سے مفر نہیں۔ یہ غبار جواڑ رہا ہے، تمہارے دم کا غبار نہیں، بلکہ اس سوار کے توسن کا ہے جو تمہارے تعلق قب میں ہے۔ یا پھر شکار دم خوردہ کو یہ بتانا منظور ہے کہ تم کسی ایسے ویسے کے شکار نہیں ہو، ایک سوار ہے جو تمہارا خواہاں ہے۔ یہ تمہارے لئے بڑی عزت کی بات ہے کہ تم ایسے کے شکار ہو۔ یا پھر اس کی دم خوردگی کو رد کتنا منظور ہے، کہ دیکھو تم بھاگتے کیوں ہو، تمہارے پیچھے پیچھے ایک سوار آرہا ہے جو تمہیں میاں سے بچالے گا۔ ”کوئی شکار دم خوردہ سے جا کے کہے“ میں کچھ ایب احمد زہ ہے کہ کاش کوئی جا کر اس سے کہہ دیتا۔ یا پھر یہ کہ اس شکار دم خوردہ کی سادہ لوحی پر افسوس اور رنج ہے کہ کوئی جا کے اس سے بتا دیتا کہ خطرہ تیرے بہت نزدیک آگیا ہے۔ اگر تجھے جان کی سلامتی منظور ہے تو اور تیز بھاگ، ورنہ میاں تو سر پر ہے۔ اور خود صیاد کا انتہا بھی کس قدر لرزہ خیز ہے کہ وہ دل و جان سے صید دم خوردہ کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ اس کے تعاقب میں موت کا سراپا ام اور نقدیر جیسی

مقصد کوئی اور ارتکاز (concentration) ہے۔ ”شکار نامہ دوم“ کی ایک غزل میں بھی اس مضمون کو بڑی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔

کہے کون صیدِ رمیدہ سے کہ ادھر بھی پھر کے نظر کرے

کہ نقاب اٹنے سوار ہے ترے پیچھے کوئی غبار میں

یہاں ”نقاب“ لے کر صیدِ رمیدہ کے تابوت میں گویا آخری کیل ٹھونک دی ہے، کہ اگر تیر نہ بھی لگا تو اس کا چہرہ بے نقاب دیکھ کر صید کا کام تمام ہو جائے گا۔ ”گرد و خاک و غبار“ بھابھ کراری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ ”گرد و غبار“ ہے تو روزمرہ، لیکن اس جگہ پر ”گرد و غبار“ بہت کم زور اور درسی فقرہ ہو جاتا، کیوں کہ اس کا روزمرہ پن اس تک و دو، اس (hot pursuit) یعنی اس گرم ردی کا نظائر نہیں کر سکتا جو اس شعر کی جان ہے۔ ”خاک و گرد و غبار“ میں بھی وہ بات نہیں، کیوں کہ ”گرد و غبار“ بحیثیت اکائی رہتا ہے۔ مضمون کی ڈرامائیت کا حق اسی طرح ادا ہونا ممکن تھا کہ ”گرد“ اور ”غبار“ کو الگ الگ رکھا جائے۔ اب ”خاک“ کا وہ لفظ نہ صرف ”گرد و غبار“ کے ضلع کا حفظ بن کر سامنے آتا ہے، بلکہ وہ ”گرد و غبار“ کی رسمیت کو ختم بھی کر رہا ہے، اور یہ اشارہ بھی کر رہا ہے کہ ”خاک“ بمعنی ”مٹی کا تودہ“ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دشت میں جگہ جگہ مٹی کے تودے ہیں، اور صیادِ دروہہ کران کے پیچھے پوشیدہ ہو جاتا ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ بالکل نرال مضمون ہے۔

۱۸۳/۲ مصرع ہوئی فہرست سازی کی عمدہ مثال ہے۔ ”حسن ظاہر“ سے مراد ”اچھا برتاؤ“

ہو سکتی ہے، یا ظاہری حسن ”سوائے“ کے بھی دو معنی ہیں، اور دونوں ایک دوسرے کے متضاد۔ یعنی ”حسن ظاہر“ کے ادھر یہ سب چیزیں بھی ہیں۔ یا پھر ”حسن ظاہر“ ہی نہیں (یعنی معشوق خوبصورت نہیں) اور سب کچھ ہے۔ بہت دلچسپ شعر کہا ہے، اور اس کا لہجہ بھی مہم ہے۔ یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ شکایت کر رہے ہیں یا تعریف کر رہے ہیں۔ اور جگہ اس مضمون کو وضاحت سے بیان کیا ہے، جس کے باعث دکھائی کم ہو گئی ہے۔

رنگ اور یوتو دلکش و دلچسپ ہیں کمال

لیکن ہزار حیف کہ گل میں وفا نہیں

(دیوان دوم)

نازد و انداز دارا عشوہ و اغماض و حیا
آبِ گل میں ترے سب کچھ ہے ہی پیار نہیں

(دیوان سوم)

یہ مضمون ایک حد تک حافظ سے مستعار ہے۔

ہمہ چیز دارد دلآرام لیکن
دورِ وفا کہ یا ما وفا سے نہ دارد
(معتوق کے پاس ہر چیز ہے،
لیکن انسوس کہ ہمارے تئیں اس
میں وفا نہیں۔)

میر کے یہاں طعنیہا بہام انہیں حافظ پر فوقیت دیتا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ج

(۱۸۴)

صاف میدان لاماں سا ہو تو میرا دل کھلے
نگہ ہوں معمورۂ دنیا کی دیواروں کے بیچ

۱۸۴ ”صاف میدان لاماں سا“ کا حسن تعریف سے باہر ہے۔ وسعت اور فراخی اور اطمینان بخش پھیلاؤ کا اظہار کرنے کے لئے اس سے بہتر بیکر ممکن نہیں۔ لفظ ”صاف“ خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ اطمینان بخش فراخی کا تاثر پیدا ہوتا ہے، ڈرانے والی وسعت کا نہیں۔ پھر اس فقرے کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) ایسا میدان جو لامکاں کی طرح صاف، یعنی ہر چیز، ہر عمارت، ہر چہار دیواری، سے عاری ہو۔ (۲) لامکاں جو میدان کی طرح صاف اور ہموار ہے۔ ”معمورۂ“ کے لغوی معنی ہیں ”بھرا ہوا“ مجازاً شہر اور دنیا کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

ہے اب اس معمورے میں قحط غم الفت اسد

ہم نے یہ مانا کہ ولی میں رہیں کھادیں گے کیا

میر نے ”معمورۂ دنیا“ کہہ کر دنیا کو بھری ہوئی جگہ، مثلاً کسی بہت بڑی عمارت یا گنجان شہر کا

کردار بخش دیا ہے۔ اس طرح ”دیواروں“ کا پیکر واقعیت اختیار کر لیتا ہے۔ ”تنگ ہوں“ بمعنی ”پریشان ہوں“ اور ”جگہ کے لئے تنگی محسوس کرتا ہوں۔“ یہ شعر انسان کی عالمی ہمتی کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، کسی انتہائی ذاتی اور داخلی جنون کے بارے میں بھی، اور فلانا بیئر (Flaubert) کی طرح تخلیقی فن کار کی تمنا بھی ہو سکتی ہے کہ وہ ایسی تخلیق کرے جو محض اور خالص فن پارہ ہو، کسی شے کے بارے میں نہ ہو۔ یہ پھر یہ بھری پری دنیا میں انقطاع اور اجنبیت یعنی alienation کے احساس کا اظہار ہو سکتا ہے، جیسا کہ شیر نیا زی کے شعر میں ہے۔

خوف دیتا ہے یہاں ابر میں تھا ہونا

شہر در بند میں دیواروں کی کثرت دیکھو

میرنے اس مضمون کو کم سے کم دو بار اور بیان کیا ہے، لیکن اس حسن کے ساتھ نہیں۔

جان کو قید عناصر سے نہیں ہے دار ہی

تنگ آئے ہیں بہت اس چار دیواری کے بیچ

(دیوان چہارم)

اجڑی اجڑی بستی میں دنیا کی جی گلتا نہیں

تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیواروں میں ہم

(دیوان ششم)

رويف ح

دیوان سوم

ردیف ج

(۱۸۵)

دھرتے ہیں اشکِ خونی سے دستِ درہن کو میر
طور نماز کیا ہے جو یہ ہے وضو کی طرح طرحِ نماز

۱۸۵/۱ یہاں بھی میر کا وہی حیرت انگیز انداز کار فرما ہے، کہ بات دردناک کہتے ہیں لیکن
لہجے میں وہ سکون ہے کہ جو کسی مطابقتی مشاہدے (یعنی ایسا مشاہدہ جس میں غمگین اور استعجاب کا رنگ
ہو) کو بیان کرتے وقت اختیار کیا جاتا ہے۔ اپنی صورت حال پر اس قدر زبردست قابو صرف بہت بڑی
شخصیت کے بس کا ہوتا ہے، اور اس کا اظہار کرنے کے لئے غیر معمولی شاعرانہ دسترس درکار ہوتی ہے۔
”اشکِ خونی“ کی ذمہ داری پر بھی غور کیجئے۔ اگر ”اشکِ خونی“ کہتے تو صرف ایک مفہوم ہوتا کہ خون
کی طرح کا آنسو۔ ”خونی“ میں وہ معنی بھی ہیں، اور دوسرے معنی ”قاتل“ کے بھی ہیں۔ پھر خون سے
ہاتھ منہ تر کرنے کو وضو سے تعبیر کرنا اور یہ پوچھنا کہ جب وضو ایسا ہے تو نماز کیسی ہوگی، تجللی کی بے مثل
بلند پروازی ہے۔ یہ بھی خیال رکھئے کہ اگر خون جسم میں لگا ہوا ہو تو نماز نہیں ہوتی، اور اگر جسم سے خون
بہہ نکلے تو وضو باطل ہو جاتا ہے۔ پھر وہ شخص بھی کس درجہ مستغرق فی العشق ہوگا جو ہاتھ منہ کو خون سے تر

کرنے کو وضو کرنا خیال کرتا ہے، اور وہ نماز بھی کیسی جاں فرسا ہوگی جس کے لئے اشک خونی سے وضو کرنا پڑے۔ ظاہر ہے کہ یہ نماز، نماز عشق ہی ہوگی۔ لیکن بنیادی طور پر شعر کا حسن اس بات میں ہے کہ اشک خونی کو دست و دہن پر پہتے ہوئے دیکھ کر وضو اور نماز کا حلازمہ پیدا کیا گیا ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ح

(۱۸۶)

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح طرح = اعداد
کی عشق نے خرابی سے اس خاندان کی طرح طرح کر = بنیاد انا

دل کو جو خوب دیکھا تو ہو کا مکان ہے
ہے اس مکان میں ساری وہی لامکان کی طرح

۵۰۵ جاوے گا اپنی بھول طرح داری میردہ
کچھ اور ہوگی جو کسو ناواں کی طرح

۱۸۶/۱ تینوں اشعار میں لفظ ”طرح“ کو بڑے خلافتانہ اور متنوع انداز میں برتنا گیا ہے۔
مطلع کنایاتی انداز بیان کا اچھا نمونہ ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف ”اپنے یہاں“ کا ذکر کیا، دوسرے
میں ”اس خاندان“ کہہ کر اپنے یہاں کا تشخص بیان کیا اور اس طرح اپنا بھی تشخص قائم کر دیا۔ ”خرابی
سے طرح کرتا“ اس معنی میں خوب ہے کہ اس خاندان کی بنیاد میں جو سامان خرچ ہوا ہے وہ ”خرابی“ یعنی

جانی، بریادی اور ویرانی ہے۔ پھر دوسرے معنی بھی خوب ہیں کہ عشق نے ”خوابی“ سے، یعنی بڑی مشکل سے اس خاندان کی بنیاد رکھی۔ یعنی عشق راضی نہ تھا کہ یہ خاندان قائم ہو، بڑی مشکل سے اس نے اس کے قیام کی منظوری دی۔ دونوں صورتوں میں عشق ہی ہمارے گھرانے کا بانی مہربانی ٹھہرتا ہے۔

۱۸۶/۲ ”خوب دیکھا“ یعنی ”غور سے دیکھا“، اس حقیقت پر غور کیا۔ ”ہو کا مکاں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) بالکل سناں اور ویران ہے۔ (۲) خدا کا گھر ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱۸۲/۳)۔ ”لامکاں کی طرح“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) لامکاں کا انداز (۲) وہ بنیاد جو لامکاں کی طرح ہے، یعنی اس مکان کو انھیں بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے جن پر لامکاں قائم ہے۔ دل کو ہو کا مکان کہنا اور پھر وہاں سے خیال کا لامکاں کی طرف منتقل کرنا تازہ خیالی کی عمدہ مثال ہے۔ قلب انسان میں جلی خدا جلوہ گر ہوتی ہے، اس لئے اس کی وسعت لامتناہی ہے، یہ خیال تو عام ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ قلب انسان میں کائنات (space) جیسا خالی پن ہے، بالکل بدیع بات ہے، اور خدا چونکہ زماں اور مکاں سے ماوراء ہے، اس لئے ”ہو کا مکاں“ اور ”لامکاں“ میں صنعت تضاد کے لطف کے علاوہ یہ معنوی جہت بھی ہے کہ خدا کا مکاں وہاں ہے جہاں کچھ نہیں ہے۔ دل میں تصورات و تاثرات کی کثرت اور قوت تخیل کی کرشمہ سازی کے حوالے سے قافی نے اچھا مضمون نکالا ہے۔

اک عالم دل ہے بھی دنیا کی فردوس
ہر شے نظر آتی ہے نظر آئی ہوئی سی

۱۸۶/۳ یہ شعر بھی ان لوگوں کے لئے سامان مہرت ہے جن کے خیال میں میر کے کلام میں جس شخصیت کا اظہار ہوا ہے وہ انتہائی منفعل اور گھست خوردہ ہے۔ ”کسو ناتواں“ کا فقرہ نہایت بلیغ ہے، کیوں کہ یہ خود میر کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، یا کسی اور عاشق کے بارے میں۔ یعنی معشوق کے چاہنے والوں میں سے کوئی بھی اگر بگڑ بیٹھا تو معشوق کی ساری طرح داری خاک میں مل جائے گی۔ ”ناتواں“ میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق چاہے زیوں حال بھی ہو، لیکن وہ کچھ نہ کچھ کر گزرنے پر قادر ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح نہیں کیا ہے کہ کسی ناتواں کی طرح ”کچھ اور“ ہو جانے سے کیا مراد ہے، لہذا شعر

میں طرح طرح کے امکانات روشن ہیں۔ مثلاً معشوق کو سر راہ ٹوک دینا، معشوق کی بے وقافتی کا پردہ چاک کر دینا، معشوق کے ظلم کا جواب سخت بات سے دینا، اس کے دروازے پر جا کر جان دے دینا، معشوق سے ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہنا، وغیرہ۔ اغلب یہ ہے کہ معشوق کو سر باز اڑانے کا ارادہ ہو، جیسا کہ دیوان اول میں ہے۔

مت نکل گھر سے ہم بھی راضی ہیں

دیکھ لیں گے کبھو سر پا زار

ہاں اس شعر میں "دیکھ لیں گے کبھو" کی ذومستویٰ اپنا ہی لطف رکھتی ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ح

(۱۸۷)

لوہوس ڈوبے دیکھو دامن وجیب میر
بھرا ہے آج دیدہ خوں بار بے طرح

۱۸۷/۱ اس شعر کو چوتھوں دو لفظ دیوان اول میں یوں کہہ چکے ہیں۔

لوہوس شور یور ہے دامن وجیب میر
بھرا ہے آج دیدہ خوں بار بے طرح

”شور یور“ اور ”بھرا“ میں ایک مناسبت ضرور تھی، لیکن ”ڈوبے دیکھو“ میں جو ڈرامائیت اور مستقبل قریب اور مستقبل کا جو ادغام ہے وہ دیوان پنجم کے شعر کو بہت بلند کر دیتا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہوئے کہ ”دیکھو“ تنبیہی ہے، کہ دیکھنا، بس ڈوبنے ہی والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ آج تم دیکھنا۔ یعنی ایک معنی کی رو سے دیدہ خوں بار کا فوری اثر دکھایا جا رہا ہے کہ اب دامن وجیب خون میں ڈوبنے ہی والے ہیں، کیوں کہ آج میر کا دیدہ خوبار، بے طرح جوش پر ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے یہ بتایا جا رہا ہے کہ آج میر کا دیدہ خوبار بے طرح جوش پر ہے، اس لئے آج تم دیکھنا، ان کے دامن وجیب لوہوس ڈوبے ہوں گے۔ دیدہ خوبار کے لئے ”بھرا“ کا استعاراتی پیکر بھی خوب ہے۔ اور اس میں یہ کتنا یہ بھی ہے کہ دیدہ خوبار تو ہمیشہ ہی رواں رہتا ہے، لیکن آج اس کا رنگ ہی اور ہے۔ ”بھرا ہے آج“ کہنے میں ایک لطف یہ ہے کہ بھرتا تو روز ہی ہے، لیکن آج اس کا بھرتا خاص معنی رکھتا ہے۔ ”بھرا ہوا“ کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی، کیوں کہ بھر معنی یہ نکلتے کہ آج اس پر بھرا ہوا کا دورہ ہے، روز ایسا نہیں ہوتا ہے۔

(۱۸۸)

وہ نوبادہ گلشنِ خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخِ گل سا جائے ہے پکا ان نے تھی یہ ڈالی طرح

۱۸۸/۱ ”نوبادہ“ کا لفظ بڑی خوبی سے دیوانِ سوم میں بھی ایک جگہ استعمال کیا ہے، ملاحظہ ہو ۱۲۱/۳۔ معشوق کو شاخِ گل کی طرح پکٹتا ہوا بھی دیوانِ سوم میں دو جگہ دکھایا ہے اور ایک جگہ ”نوبادہ“ کا لفظ بھی اس جیکر کے ساتھ دوبارہ استعمال کیا ہے۔

ان گلِ رخوں کی قامت لپکتے ہیں ہوا میں
جس رنگ سے چمکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں
جاگہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آگئے ہیں
نوبادگانِ خوبی جوں شاخِ گل پکٹتے

لیکن شعر زیر بحث چند درجہ کی ہمایاں میں بہترین ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں ایک فرد واحد کا ذکر ہے پوری معشوق قوم کا ذکر نہیں ہے۔ لہذا شعر میں ایک ذاتی فوری پن پیدا ہو گیا ہے۔ ”پھر نوبادہ گلشنِ خوبی“ میں لطف زیادہ ہے، کہیں کہ ”نوبادہ“ کے معنی ہیں ”تازہ“ یا ”تازہ پھل“۔ ان معنی کا جتنا تعلق ”گلشنِ خوبی“ سے ہے، اتنا محض ”خوبی“ سے نہیں ہے۔ مزید برآں، ”جائے“ ہے پکا، ”کہہ کر معشوق کو چلتے ہوئے دکھا دیا۔“ پھولوں کی ڈالیاں“ والے شعر میں خرام یا اندازِ خرام کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اگلے شعر میں ناز کرتے ہوئے آنے کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن خود چال یا رفتار کا کوئی ذکر نہیں۔ شعر زیر بحث میں جیکر ترکی ہے اور شاخِ گل اور معشوق دونوں کو مجید ہے۔ آخری بات یہ کہ اس شعر میں رعایات کا التزام اتنا بدلتا ہے کہ باید و شاید۔ ”شاخ“ اور ”ڈالی“ کی رعایت سب سے زیادہ دلچسپ ہے، لیکن ”نوبادہ“ اور ”تھی“ کی رعایت بھی کچھ کم نہیں۔

رويف و

دیوان اول

ردیف د

(۱۸۹)

ہم امید و فاپہ تیری ہوئے
غنیچہ دیر چیدہ کے مانند

۱۸۹/۱ گرگلی، خاموشی اور بنگلی غنیچے کی صفات ہیں۔ پھر ایسا غنیچہ جسے شارب سے توڑتے ہوئے بہت دیر ہوگئی ہے، پڑمردہ بھی ہو چکا ہوگا۔ غنیچے کی گرگلی وغیرہ کے باعث اسے دل سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ معشوق سے وفا کی امید تھی، جب وہ وفا کرتا تو دل کی کلی کھلتی۔ وفا اس نے کی ہی نہیں، اور ہم اس انتظار میں سوکھتے سوکھتے ایسے غنیچے کی مانند ہو گئے جسے شارب سے فوٹے ہوئے بہت دیر ہوگئی ہو، یعنی ہم دل گرفتہ اور لب بستہ تو تھے ہی، پڑمردہ بھی ہو گئے۔ سوکھی ہوئی کلی کسی کام نہیں آتی، اس میں نہ رنگ ہوتا ہے نہ خوشبو۔ اس کی تقدیر یہی ہے کہ اسے مسترد کر دیا جائے۔ تشبیہ نہایت بدیع ہے، اور دجوات شہ چندر چند۔

(۱۹۰)

میرے سنگ حزار پر فرہاد
رکھ کے تیشہ کہے ہے یا استاد

خاک بھی سر پہ ڈالنے کو نہیں
کس خرابے میں ہم ہوئے آباد

۵۱۰

ناراضی ہو جس پہ ہرمانہ
وہ جلاتا پھرے چراغ مراد

۱۹۰/۱ نہایت پر لطف شعر ہے۔ حسب معمول اس میں ڈرامائیت ہے اور تعلق اس طرح کی ہے کہ شہید کہہ سکتے ہیں کہ یہ میرا سر رکھی ہے، اور شہید کہہ سکتے ہیں کہ یہ واقعیت پر مبنی ہے۔ فرہاد کا میرے سنگ حزار پر آ کر تیشہ رکھ دینا اور مجھے ”یا استاد“ کہہ کر پکارنا کئی دھڑوں سے ہو سکتا ہے۔ (۱) فرہاد کو وہ کئی کرتے کرتے تھک گیا ہے اور مجھ سے طالب ہمت و فیض ہے۔ (۲) فرہاد اپنا کام شروع کرنے کے پہلے مجھ سے برکت کا طالب ہے۔ (۳) فرہاد نے تیشہ رکھ دیا ہے، یعنی اس نے کوہ کئی چھوڑ دی ہے اور میرے حزار پر آ کر میری استاد کی اعتراف کرتا ہے، کہ وہ میرے سرتپے کا عاشق نہیں ہے۔ فرہاد میرے سنگ حزار کو مٹانا چاہتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جب تک میرا نشان حزار رہے گا، اس کی اپنی اہمیت ٹالوئی رہے گی۔ سب لوگ میرا اس کا مقابلہ کریں گے اور مجھے برتر قرار دیں گے۔ وہ مجھے ”یا استاد“ کہہ کر اس لئے پکارتا ہے کہ وہ خود بھی میری عظمت کا قائل ہے اور میرے سنگ حزار پر تیشہ چلانے کے پہلے مجھ پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا سنگ حزار اس وجہ سے نہیں مٹا رہا ہے کہ اسے مجھ سے کوئی دشمنی ہے۔ شعر

میں مندرجہ ذیل کٹائے بھی ہیں۔ (۱) میرا زمانہ، لہذا میرا عشق، فرہاد سے قدیم تر ہے، کیوں کہ فرہاد میرے مزار پر آتا ہے۔ (۲) فرہاد کا میرے مزار پر آنا اور مجھے استاد کہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ میں نے بھی اپنے زمانے میں کوہ کنی کی تھی۔ دیران ششم کے ایک شعر میں اپنی اور مجھوں کی ہم فنی کا ذکر کیا بھی ہے، اگرچہ شعر معمولی ہے۔

بید سائیں نہ سوکھ جاؤں میں
دیر مجھوں سے ہم فنی کی ہے

۱۹۰/۲ غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

سر پر جہوم درد فرمیں سے ۱۱ لے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرائیں مجھے

غالب کا شعر معنی اور استعارے کی دولت سے بالامال ہے لیکن غریب اور اس میں ایک مٹھی بھر خاک کا طائرہ غالب نے میرے لیا ہوا تو کچھ عجیب نہیں۔ میرے یہاں مبالغہ بہت دلکش ہے کہ خرابہ اس قدر ویران ہے کہ اس میں ایک مٹھی بھر خاک بھی نہیں۔ خرابے میں آباد ہونا بھی ٹھوکر کا ایک پہلو رکھتا ہے۔ جس خرابے میں ایک مٹھی خاک بھی نہ ہو، اس میں آباد ہونا کمال بربادی ہی تو ہے۔ ایسی جگہ جا کر رہنے کو ”آباد ہونا“ کہنا لطیف بات ہے۔ یعنی عشق نے ہمیں آباد کیا بھی تو کہاں؟ یا جب دشت اور سرگردانی نے کہیں دم لینے دیا، تو اگرچہ وہ جگہ انتہائی دیران تھی، لیکن ہمیں یہی لگا کہ ہم یہاں آباد ہو گئے ہیں۔ سر پر خاک ڈالنے کے مضمون کو فارسی کے دو چھوٹے چھوٹے شاعروں نے اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ترقی بظاہر ممکن نہ تھی۔

آں قدر خاک کہ باید بہر از دست تو کرد
چہ کنم آہ کہ درد امن این صحرانیت

(رکن الدین سکا)

(کیا کروں اس صحرا کے دامن میں اتنی
خاک ہی نہیں بچنی مجھے اس لئے درکار)

ہے کہ اسے میں تیرے باعث سر پر
ڈالوں۔)

دست امیدم ز دمان زمیں ہم کو تہ است
از غبار خاطر خود خاک بر سر می کنم
(ادبی نظری)

(مجھری امید کا ہاتھ دمان زمیں تک بھی
نہیں پہنچا۔ میں اپنا غبار خاطر ہی اپنے
سر پر ڈالتا ہوں۔)

یہ دونوں شعر مرزا مظہر جان جاناں کی بیاض ”خریطہ جواہر“ میں موجود ہیں، اغلب ہے کہ میر
ان سے واقف رہے ہوں۔ رکن الدین مسیح کے یہاں سادہ بیانی ہے اور ادبی نظری کے یہاں نازک
خیالی۔ میر نے دونوں سے ہٹ کر جنون کی وہ منزل دکھائی ہے جہاں انسان سر پر خاک ڈالنے کو روزمرہ
کا ایک ضروری عمل سمجھتا ہے۔ جیسے کوئی کہے کہ بھلا کس جگہ گھر بنایا ہے کہ یہاں آلودگی ترکاری بھی نہیں
ملتی۔ سر پر خاک ڈالنا گویا مشغلہ زندگی ہے۔ اور یہ بات بھی کتنا بے ذریعہ ظاہر کی ہے۔ وضاحت
سے کہہ نہیں دیا کہ سر پر خاک ڈالنا ہمارے لئے روزمرہ کا ضروری کام ہے، بلکہ اس طرح کہا گیا گویا یہ
بات سب پر ظاہر و باہر ہے، کسی فصاحت یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔

۱۹۰/۳ اس شعر میں طنز کی تلخی قابلِ داد ہے۔ مراد پوری ہونے کی غرض سے مزارات
اور مقدس مقامات پر چراغ جلایا جاتا ہے۔ بعض وقت منت مانی جاتی ہے کہ اگر فلاں مراد پوری ہوگئی
تو فلاں جگہ چراغ جلائیں گے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ نامرادی ایک شخص پر مثل پروانہ ٹار ہو رہی ہے،
یعنی وہ خود ایک چراغ کا حکم رکھتا ہے۔ اور جس چراغ پر نامرادی پروانہ دار ٹار ہوگی وہ چراغ
نامرادی ہی ہوگا۔ اور ایسا شخص جگہ جگہ چراغ مراد جلاتا پھرتا ہے۔ ظاہر ہے اس سے بڑھ کر بے
حاصل عمل کیا ہوگا۔

چراغ کی بے نصیبی کا مضمون درد نے نہایت خوبی سے بیان کیا ہے۔

اپنی قسمت کے ہاتھوں داغ ہوں میں
 نفس جیسی چراغ ہوں میں
 یہ مضمون اگرچہ خسرو سے مستعار ہے، لیکن درو نے اسے ذاتی رنگ میں پیش کیا ہے لہذا اس میں شدت
 بڑھ گئی ہے۔ خسرو نے اخلاقی مضمون بیان کیا ہے۔

از گفتن مدح دل بمرود
 شعر ارچہ تر د فصح باشد
 گردد نفس چراغ مردہ
 مگر خود نفس مسج باشد
 (مدح گوئی سے دل مردہ
 ہو جاتا ہے، چاہے شعر فصیح اور
 تازہ کیوں نہ ہو۔ پھونک
 مارنے سے چراغ بجھ جاتا
 ہے، چاہے وہ نفس عیسیٰ ہی
 کیوں نہ ہو۔)

میر نے چراغ کی بے نصیبی کا مضمون تو لے لیا، لیکن بات کٹائے کے پروے میں لگی، اور اس طرح خسرو
 اور درو سے پہلو بچا کر اپنی جگہ قائم کر لی۔ بڑا شور مگیز شعر ہے۔

دیوان دوم

ردیف د

(۱۹۱)

فلکستہ ہالی کو چاہے تو ہم سے ضامن لے
امیر موسم گل میں ہمیں نہ کر میا د

۱۹۱/۱ اس شعر کا تخیل بالکل نیا ہے۔ میا د سے گفتگو کی صورت حال بھی نئی ہے، اور مصرع
اولیٰ میں میا د سے معاہدہ کرنے کا جو مضمون بیان ہوا ہے، وہ بھی اچھوتا ہے۔ موسم گل کی میر کرنا اور اس
سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں، لیکن میا د نے گرفتار کر لیا ہے۔ اب اس سے کہتے ہیں کہ اس موسم گل
میں ہم کو اسیر نہ کرو، بہار ختم ہو جائے تو ہم کو پکڑ لے جانا، یا ہم خود ہی اپنے کو تمہارے حوالے کر دیں
گے۔ اگر ضمانت چاہتے ہو یعنی اس بات کی توثیق چاہتے ہو کہ موسم گل کے بعد میں تمہیں مل جاؤں گا، تو
لو میں اپنے شکستہ بازو دس کو ضامن دیتا ہوں۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) میرے بازو تو خود ہی شکستہ ہیں،
میں بھاگ کر کہاں جاؤں گا؟ (۲) تم میرے بازو تو ڈالو، پھر تو میں کہیں نہ چاسکوں گا۔ (۳) تم نے
تیر چلا کر میرا بازو زخمی کر دیا ہے، اب یہی زخمی بازو اس بات کی دلیل ہے کہ میں بھاگ نہیں سکتا۔ پہلے
مستی میں لطف کے کئی قریبے ہیں۔ (۱) میں گرفتار ہی اس لئے ہوا کہ میں شکستہ ہال تھا۔ (۲) وہ میا د کس
قدر سنگ دل ہوگا جو شکستہ ہال طائر کا شکار کرتا ہے۔ (۳) شکستہ ہال اس بنا پر ہے کہ میں پہلے کہیں گرفتار

تھا، اب کسی نہ کسی صورت سے چھوٹ کر نکلا ہوں۔ (۴) شکستہ بانی، جو جسمانی کمزوری پر وال ہے، میرے وعدے کی مضبوطی پر بھی وال ہے۔ شعر میں عجب طرح کی الیہ بے چارگی اور وقار ہے۔ ہر طرح پست ہونے کے باوجود صیاد سے بالکل مغلوب نہیں ہوئے ہیں، بلکہ اس سے اس طرح کا معاہدہ کر رہے ہیں جو کہ ایک بارے ہوئے لیکن باعزت (honourable) فریق کے نمایاں شان ہے۔

رويفر

دیوان اول

رونیف ر

(۱۹۲)

دل وہ مگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سند ہو یہ بستی اجاڑ کر

۱۹۲/۱ فراق صاحب نے حسب معمول اس شعر کا بھی قید کیا ہے۔

اک شخص کے مرجائے سے کیا ہو جائے ہے لیکن
ہم جیسے کم ہونیں ہیں پیدا پچھتاؤ گے دیکھو ہو

پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ میر کی سی زبان بتانے کی کوشش میں ”مرجائے سے“ اور
”ہوئیں ہیں“ جیسے خلاف قواعد فقرے سرزد ہوئے ہیں۔ ”مرجائے سے“ کی جگہ ”مر گئے سے“ اور
”ہوئیں ہیں“ کی جگہ ”ہوویں ہیں“ کا عمل تھا۔ لیکن فراق صاحب نے ضرورت شعری یا لاطعی کے
باعث ان کو ترک کیا۔ اسی طرح ”دیکھو ہو“ کی جگہ ”سند ہو“ کا موقع تھا، یا پھر محض ”دیکھو“ کا۔ جیہ
کے لئے ”سنئے ہو“ یا محض ”دیکھو“ استعمال ہوتا ہے، نہ کہ ”دیکھتے ہو“۔ پھر میر نے دل کے اجڑنے کی
بات کہی ہے، فراق صاحب اپنی تعریف میں لکھتے ہیں۔ تب ہے کہ عسکری صاحب نے یہ بات نہیں
محسوس کی کہ جس چیز کے لئے وہ میر کو اتنا محترم سمجھتے ہیں، یعنی اپنی شخصیت اور ذات کو بالکل ترک

کردینا فراق صاحب اس کے بالکل برعکس جگہ جگہ اپنی بڑائی بیان کرتے چلتے ہیں۔ فراق صاحب کے مضمون کو تو جرأت نے بہت بھتر انداز میں کہا ہے۔

نہ کھو جرأت کو اپنے ہاتھ سے جاں

کہ ایسا شخص پھر پیدا نہ ہوگا

اب میر کے معنوی ابعاد پر غور کیجئے۔ شعر میں کیفیت حاوی ہے، لیکن معنی آخری کا دامن ہاتھ سے چھوٹا نہیں ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ دل کو شہر کہا ہے۔ یہ میر کا عام استعارہ ہے، لیکن اس وجہ سے اسے کم قیمت نہ سمجھنا چاہئے۔ یہاں مزید پہلو یہ ہے کہ اپنے دل کی بات براہ راست نہیں کہی ہے، بلکہ بات کو عمومی بنا کر اس کا اطلاق ہر عاشق کے دل پر کر دیا ہے، بلکہ عاشق ہی کا دل کیوں، ہر وہ شے جو دل کی جانے کی مستحق ہو، یا ہر وہ دل جو حقیقی معنی میں دل ہو، اس کا ذکر ہے۔ پھر اس دل کو اجاڑنے کا ارادہ کرنے والا معشوق بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ ہر شخص جو صاحب دلوں کا دشمن ہے، وہ اس شعر کا مخاطب ہو سکتا ہے۔ اب انداز مخاطب کو دیکھئے۔ جس شخص کو مخاطب کیا ہے، اسے بالکل سامنے رکھا ہے ("سنو ہڈ") اور نہیں بھی رکھا ہے۔ یعنی یہ بھی ممکن ہے کہ جس سے خطاب کر رہے ہیں وہ بالکل سامنے نہ ہو، بلکہ وہ سر راہ گذر رہا ہو، اپنے خدم و حشم کے ساتھ دل کی ہستی کو اجاڑنے جا رہا ہو، اور اس کے اس انتظام و انصرام کو دیکھ کر شکم پکا رہا تھا ہو کہ سنو، اس ہستی کو اجاڑ کر تم بچھتاؤ گے۔ یا کوئی شخص دل کی ہستی کو تاراج کرنے میں مصروف ہے، اور شکم اسے دیکھ کر پکا رہا تھا ہو کہ دیکھو، یہ ایسا شہر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے۔ پھر، دل کی ہستی کو اجاڑ دینے سے کیا مراد ہے؟ ممکن ہے کہ معشوق، جو دل میں رہتا تھا، اب اسے خالی کر کے جا رہا ہے۔ ممکن ہے دل کی تمام آرزوؤں کا خون کر دیا گیا۔ دل کی روتی آرزو سے ہے، جب آرزوؤں کا خون کر دیا تو دل اجڑ گیا۔ ممکن ہے دل کی ہستی اجاڑ دینے سے بے وفا کی مراد ہو۔ جرأت، فراق اور میر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کا یہ شعر بھی دھیان میں رکھئے۔

مشکل بہت ہے ہم سا پھر کوئی ہاتھ آنا

یوں مارتا تو پیار سے آسان ہے ہمارا

(دیوان اول)

یہاں وہی قلندر، وہی انایت اور طنز کا تناؤ ہے۔ "پیارے" لغوی معنی میں بھی ہے، اور

طریقہ بھی۔ ”یوں تو“ اور ”آسان ہے“ کہہ کر اشارہ کر دیا کہ تخریب ہمیشہ تعمیر کے مقابلے میں آسان ہوتی ہے۔ اور یہ بھی اشارہ کر دیا کہ بعض چیزیں جو آسانی سے تباہ ہو جاتی ہیں، دراصل بڑی قیمتی اور نازک ہوتی ہیں۔ ”ہاتھ آنا“ میں دو اشارے ہیں۔ (۱) بہم پہنچنا، میسر آنا اور (۲) شکار ہونا، اسیر ہونا۔ یعنی تم نے ہمیں شکار تو کر لیا، لیکن ایسا شکار روز روز ہاتھ نہیں آتا۔ اب یہ اور بات ہے کہ یہ، اور اس طرح کے بہت سے شعر عسکری صاحب کے اس خیال کی نفی کرتے ہیں کہ میر اپنی شخصیت کو دنیا اور معشوق دونوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مجھ کو تو بعض اوقات میر کے یہاں غالب سے کچھ ہی کم انانیت نظر آتی ہے۔

شعر زیر بحث میں کیفیت اور شور انگیزی کا اہتمام بھی خوب ہے۔

(۱۹۳)

شغنی کا اب کمال ہے کچھ اور
حال ہے اور قال ہے کچھ اور

۵۱۵
بہل مت بوجھ یہ ظلم جہاں
ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور

ذہلیس گو کہ بھر میں مرجانی
حاشقوں کا وصال ہے کچھ اور

۱۹۳/۱ ”شغنی“ کے دو معنی ہیں، اور دونوں یہاں مفید مطلب ہیں۔ (۱) غرور، بڑا بول۔
(۲) بزرگی، مشیت۔ دونوں معنی میں شعر طرز یہ ہو سکتا ہے۔ ”حال“ اور ”قال“ صوفیوں کی اصطلاحیں
ہیں۔ ”حال“ سے مراد ہے باطنی کیفیت اور ”قال“ سے مراد ہے ان باطنی کیفیت کا لفظوں کے ذریعہ
اظہار۔ ”حال“ اور ”قال“ کے یہ معنی عام بول چال میں بھی مستعمل ہیں۔ جب ہم کہتے ہیں کہ پرانی
عمارتیں زبان حال سے اپنے کینوں کی داستان سناتی ہیں، تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ پرانی عمارتوں کو
دیکھ کر ہمارے دل میں ان کے کینوں کے بارے میں خیال گزرتا ہے۔ یعنی ”زبان حال“ دراصل
مشاہدہ کرنے والے کے ہی باطنی اور ذہنی تاثرات و کیفیات کا دوسرا نام ہے۔ اور ”زبان قال“ اس شخص
یا شے کی گفتگو ہے جس کا ہم مشاہدہ کر رہے ہوتے ہیں۔ اب شعر کے مطلب پر غور کیجئے۔ (۱) بڑا بول
بولنے والوں، شغنی بگھارنے والوں کے طریقے اب بدل گئے ہیں۔ اب وہ کسی اور طرح کے حال کا
دھوکہ کرتے ہیں، اور کسی اور طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ کس طرح کے حال اور کس طرح کے قال

میں ہیں، اس کی وضاحت نہیں کی ہے۔ غرور اور بڑبولا پن اب نئے کمال کو پہنچ گیا ہے، اسے عام مشاہدے کے طور پر پیش کر کے چھوڑ دیا ہے کہ آپ جس طرح اور جس جگہ چاہیں اس مشاہدے کا اطلاق کر لیں۔ (۲) جو لوگ بزرگی اور مشیت کا دعویٰ کرتے ہیں، اب وہ اپنا کمال کسی اور طرح کے حال و قال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ یعنی جس طرح کا حال و قال عام طور پر بزرگی سے منسوب ہوتا ہے، اس کی جگہ اور ہی طرح کا اعزاز ہے۔ یعنی معیشت کا تصور اور منصب بالکل فاسد (corrupt) ہو گیا ہے۔ لیکن شعر کے ایک معنی اور بھی ہیں۔ اگر اسے طریقیہ نہ فرض کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ عاشق اپنی واردات بیان کر رہا ہے، کہ اب عاشق کی حیثیت سے ہمارا مرتبہ اتنا بلند ہو چکا ہے کہ ہم اپنی اصلی حالت کو چھپانے پر قادر ہو گئے ہیں۔ دل پر گزرتی کچھ ہے (حال) لیکن بیان کچھ اور کرتے ہیں (قال)۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگرچہ حال (باطنی واردات) ہے، لیکن ہمارا قال کچھ اور ہے۔ یعنی قال یہ ہے کہ حال ہے ہی نہیں۔ ہم انداز بیان کے حسن کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ تعجب ہے کہ اس زمانے میں نمبر نمبر لوگ بھی ایسے شعر کہہ لیتے تھے۔

۲/ ۱۹۳ ”خیال“ کے معنی حسب ذیل ہیں: گمان، شخص یا صورت جو خواب میں نظر آئے، یا عالم بیداری میں قوت تخیل کے ذریعہ دکھائی دے، پانی یا آئینے میں دکھائی دینے والا عکس۔ ان معنی کی روشنی میں لفظ ”طلم“ کی معنویت بہت بڑھ جاتی ہے۔ پھر یہ طوطا ہے کہ ”خیال“ اور ”طلم“ دونوں کے لئے ”بستن“ (باندھنا) مستعمل ہے۔ اردو میں بھی خیال باندھنا، تصور باندھنا، طلم باندھنا، سب مروج ہیں۔ لہذا خیال اور طلم دونوں میں انسان کے اراوے کو دخل ہوتا ہے، اور دونوں میں ایک طرح کی قوت و کیفیت ہوتی ہے۔ دنیا ایک طلم ہے، یعنی ایک حیرت انگیز جگہ ہے، یا محض خیالی اور تصوراتی چیز ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/ ۱۲۶)۔ ”طلم“ ایسے نقش یا صورت کو بھی کہتے ہیں جسے عمل نیرنجات کے ذریعہ تیار کیا جائے۔ اس مقصد کے لئے کہ کسی شخص کو کسی سمت میں جانے سے روک دیا جائے، یا کسی جگہ کو لوگوں کی دسترس سے دور کر دیا جائے۔ یعنی ”طلم“ کے ذریعہ (access) یا دسترس کو کم کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے ”طلم جہاں“ سے مراد ہوئی ایسی صورت حال جس کی تک پہنچنا ممکن نہ ہو یا مشکل ہو۔ اس کا ثبوت یہ ہوا کہ دنیا میں ہر جگہ ہر وقت نئی نئی صورتیں نظر آتی ہیں۔ یا یہ کہ دنیا ہر جگہ مختلف شکل میں

نظر آتی ہے، کہیں کچھ ہے، کہیں کچھ۔ یا پھر یہ کہ دنیا کی جو تعبیر آپ کریں، اس کے بارے میں جو گمان آپ کریں، وہ آفاقی نہیں ہوتا۔ ایک جگہ پر ایک گمان یا تعبیر درست معلوم ہوتی ہے، دوسری جگہ وہ گمان یا تعبیر غلط ہو جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ چونکہ دنیا میں جگہ جگہ تا خیال نظر آتا ہے، لہذا اصل دنیا کبھی نہیں دکھائی دیتی، صرف وہ صورتیں نظر آتی ہیں جنہیں قوت تخیل ہماری نگاہوں کے سامنے لاتی ہے۔ یہ اگر دنیا محض ایک آئینہ ہے (ملاحظہ ہو ۱۲۵/۱) تو اس میں ہر جگہ نئے نئے عکس نظر آتے ہیں۔ لفظ ”خیال“ کو اس خوبی سے استعمال کیا ہے کہ پورا شعر حقیقی معنی میں نتیجہ معنی بن گیا ہے۔

۱۹۳/۳ غالب نے اس مضمون کو رنک سے متعلق کر کے بہت محدود کر دیا ہے، حالانکہ ”مرتے ہیں“ کا استعمال ان کے یہاں بھی بہت بدیع و سنگ سے ہوا ہے۔

ہم رنک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے

مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

میر کے یہاں بھی ”وصال“ کا لفظ کچھ اس طرح کام کر رہا ہے۔ یعنی ”وصال“ بمعنی ”موت“ اور نیز بمعنی ”معتوق سے مٹا“۔ ”عاشقوں“ کا لفظ رکھ کر میر نے بواہر سوں اور سچے عاشقوں میں تفریق قائم کر دی ہے۔ سچے عاشق کو معتوق سے مٹا گوارا نہیں، شاید غرور عشق کی بنا پر، یا اپنی یا معتوق کی پہک بازی کو ملحوظ رکھنے کی بنا پر، یا پھر عشق کی شدت کو باقی رکھنے کی خاطر جیسا کہ دنی دروڑ ماں (Denis de Rougement) نے لکھا ہے کہ شدت و جوش عشق (Passion) دراصل فاصلے کا تقاضا ہے۔ یعنی اگر فاصلہ نہ ہو تو شدت، احساس و کرب و لطف (Passion) بھی نہ ہو۔ اسی بنا پر پروا دناں (Provençal) شاعری، جو عربی روایات سے بہرہ مند تھی، معتوق کو شادی شدہ (یعنی کسی اور کی بیوی) فرض کرتی ہے، تاکہ وصال کا کوئی امکان اسی نہ رہے۔ ”مرچائیں“ اور ”وصال“ کی روایت بھی خوب ہے۔

”وصال“ ہے کچھ اور“ کا اہام دلچسپ ہے۔ یعنی عاشقوں کا بھی وصال ہوتا ہے، لیکن وہ کچھ اور ہے، موت ہے، یا کوئی اور چیز ہے۔ عاشقی اور عشق کے حالات پر یہ تیسرا شعر شور انگیز ہے۔

(۱۹۴)

ہو آدمی اے چرخ ترک گردش ایام کر
خاطر سے ہی مجھ مست کی تائید دور جام کر

دنیا ہے بے صرفہ، ہونے میں یا کڑھنے میں تو
نالے کو ذکر صبح کر گریے کو درد شام کر

مر رہ کہیں بھی میر جا سرگشتہ پھرنا تا کجا
ظالم کسو کا سن کہا کوئی گھڑی آرام کر

۱۹۴/۱ ظریفانہ انداز، اور پھر تمام رعایتیں پورے اہتمام کے ساتھ۔ یہ میر کا مخصوص انداز ہے۔ آسان کو مخاطب کرنے کے لئے ”چرخ“ کا لفظ اختیار کیا، تاکہ گردش کے مفہوم کا لطف پورا حاصل ہو۔ پھر اسے انسان بننے کی ترغیب اس قدر دلچسپ ہے، جب کہ وہ شخص جو چرخ کو انسان بننے کی ترغیب دے رہا ہے، اس کی سب سے بڑی لیاقت یہ ہے کہ وہ ”مست“ ہے، یعنی ایسا شخص جسے اپنے قول فعل پر کچھ بہت زیادہ قابو نہیں۔ (اسی لئے مست کو لایعقل کہتے ہیں۔) مستی کے ساتھ وہ طرح کی گردش یا دوران لازم ہیں۔ ایک تو دوران سر، اور دوسرا دور جام۔ لہذا چرخ اور مست میں گردش تو مشترک ہے، لیکن چرخ کی گردش غیر انسانی ہے، کیوں کہ وہ نشے کے باعث نہیں ہے، اور نشوہ جام (جو باعث نشہ ہے) کو گردش میں لاتی ہے۔ لہذا آسان کو ترغیب دے رہے ہیں کہ انسان جیسا کام کر۔ گردش بری چیز نہیں، لیکن وہ گردش ایام نہیں، بلکہ گردش جام (اور اس کے نتیجے میں گردش سر) والی ہونا چاہئے۔ یہ اعتماد بھی خوب ہے کہ آسان جیسی ہستی کو مخاطب کر رہے ہیں، جس کے بارے میں مشہور ہے

کہ وہ کسی کی منتا ہی نہیں۔ یا حتیٰ ابھی غالباً مستی ہی کا پیدا کردہ ہے۔ خوب شعر ہے۔

۱۹۳/۲ ”صرف“ کے معنی ہیں (۱) خرچ، خرچ ہونا۔ لہذا مفہوم یہ ہوا کہ دنیا خرچ ہونے والی یعنی ختم ہونے والی نہیں ہے۔ ”صرف“ کے دوسرے معنی ہیں ”کنجوسی“۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ دنیا کنجوس نہیں ہے۔ ان دونوں متضاد معانی کو ملے کر دلچسپ مضمون پیدا کیا ہے کہ اگر دنیا کنجوس نہیں ہے، یا اگر دنیا خرچ ہونے والی نہیں ہے تو تم بھی رونے اور کڑھنے میں کنجوسی نہ کرو۔ یا تم رونا اور کڑھنا خرچ (ختم نہ کر ڈالو) اس میں لطیف اشارہ یہ ہے کہ تمھاری دنیا تو صرف رونا اور کڑھنا ہے۔ اور دنیا کی صفت یہ ہے کہ وہ بے صرف ہوتی ہے۔ لہذا تم بھی رونے کڑھنے میں بے صرف نہ ہو۔

اگلے مصرعے میں رونے کڑھنے میں بے صرف ہونے کا طریقہ بیان کیا ہے کہ عام لوگ تو صبح کو ذکر (الہی) کرتے ہیں۔ (یا ذکر معشوق کرتے ہیں) تم اس کی جگہ لے لو رونا کو اپنا ذکر قرار دو۔ شام کو تسبیحیں پڑھی جاتی ہیں، دعاؤں اور اسماء کا درود کیا جاتا ہے۔ تم گریے کو درود شام قرار دو۔ لطیف بات یہ ہے کہ ذکر اور درود دونوں مذہبی اصطلاحیں ہیں، اور انھیں دنیا داری کے کام کے لئے استعمال کی تلقین کی جا رہی ہے۔

شعر میں عجب سرور اور فرحت کا تاثر ہے۔ تلقین رونے اور کڑھنے کی ہے لیکن انداز ہے یہ ہے گویا کسی نہایت خوشگوار کام کی ترفیہ و سہ ہے ہیں۔ مطلب یہ نکلا کہ درود متدا انسان کے لئے، یا عاشق کے لئے، اس سے بہتر مشغلہ کوئی نہیں کہ وہ دن رات گریے و زاری میں گزارے۔ حضرت نظام الدین سلطان جی کہا کرتے تھے کہ میرے دل میں جس قدر سوؤ و غم ہے اس کا اندازہ بھی دنیا والے نہیں لگا سکتے۔ ایک بزرگ سے کسی نے کہا کہ میں تو اہل و عیال کے بوجھ سے دبا جاتا ہوں۔ آپ کیا خوش نصیب ہیں کہ آپ کو کوئی جمال نہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ میرے دل میں جتنا درود الم ہے اس کا ایک حصہ بھی تم کو مل جائے تو تم اس کو برداشت نہ کر سکو۔

مصرع اولیٰ کو اگر یوں پڑھیں ج دنیا ہے، بے صرف نہ ہو۔۔۔ تو ”بے صرف“ کے ایک اور معنی یعنی ”بیکار“ مناسب آ جاتے ہیں۔ یعنی یہ دنیا ہے، بے کار شے نہیں ہے۔ تم اس کا استعمال یوں کرو کہ دن کو نالے کا انتظار نہ کرو اور رات کو گریے کا۔

۱۹۳/۳ دوسرے مصرے میں تو کہا ہے کہ کوئی گھڑی آرام کر۔ لیکن پہلے مصرے میں مر رہنے کی تلقین کی ہے۔ اس تضاد نے شعر میں عمدہ تاق پیدا کر دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی طعنیہ کارگذاری ہے۔ یہ انداز بھی میر کا مخصوص انداز ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصرع اولیٰ کا منظم کوئی اور شخص (مثلاً بے درد ناصح) ہو اور مصرع ثانی کا منظم کوئی ہمدرد یا دوست ہو۔ اس طرح عاشق کے پارے میں دو مختلف لوگوں کے دو مختلف رویے سامنے آ گئے۔ خود میر کو سرگشتہ پھرتا ہوا کہا ہی گیا ہے۔ اس طرح محض ایک صورت حال کے بجائے ایک پوری داستان نظم ہو گئی۔

فارس احمد فاروقی کہتے ہیں کہ ”مر رہنا“ یہاں لغوی معنی میں نہیں بلکہ روزمرہ ہے اور ایک طرح سے ہمدردی اور محبت کے ساتھ چمڑکنا ہے۔ لیکن اسے محض لغوی معنی میں کیوں فرض کیا جائے؟ دونوں معنی ممکن ہیں، اور میں نے دونوں کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے۔ ممکن ہے فارس احمد فاروقی صاحب کے ذہن میں سودا کا مقطع رہا ہو جہاں ”مر بھی“ کے صرف وہی معنی ہیں جو انھوں نے بیان فرمائے ہیں۔

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کلی رات

آئی ہے سحر ہونے کو تک تو کہیں مر بھی

(۱۹۵)

جور دلبر سے کیا ہوں آزرده

۵۲۰

میر اس چارون کے جینے پر

۱۹۵/۱ اس شعر میں طبیعت کی پختگی یعنی maturity اس درجہ ہے کہ حیرت ہوتی ہے، حجب اور قبول کی یہ منزل تو عام طور پر ایک عمر گزار کر ہی ملتی ہے۔ ٹیکس پیس یاد آتا ہے:

انسان کو بھوگنا ہی پڑتا ہے

یہاں سے جانا ہو یا یہاں آنا،

پختگی ہی سب کچھ ہے۔ (کنگ لیٹر)

زندگی چارون کی ہے تو جور دلبر بھی چار ہی دن کا ہوگا۔ اب اس پر شکوہ کیا، اور آزرده کی کیسی۔ تھوڑے دن کی بات ہے، گذار لیں گے۔ یا پھر اس تھوڑی سی زندگی کو آزرده کی سے مزید جو جھل کیوں کریں، جو کچھ محبوب کی رضا ہے، اسے ہم اپنی ہی رضا بنالیں۔ یا پھر یوں ہے کہ زندگی اس قدر مختصر ہے، اس کے اختصار کا غم ہی کیا کم ہے جو جتناے معشوق کا غم بھی اس میں شامل کر لیا جائے؟ یہ بے حسی نہیں ہے، بلکہ عمل اقبال (acceptance) ہے۔ اتنا مکمل کہ اس میں اس فیصلے کا بھی شائبہ نہیں کہ جور دلبر کو مستحسن سمجھ کر قبول کر رہے ہیں۔ بلکہ یوں ہے کہ فیصلہ غیر ضروری ہے، بس یہ علم کافی ہے کہ جور دلبر سے آزرده ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر عمر لمبی ہوتی تو معشوق آزرده کی کرتے، کہ شاید ہماری آزرده کی معشوق کے دل پر اثر کرتی۔ اب تو مہلت اتنی کم ہے کہ یہ آزرده کی لا حاصل ہی رہے گی، اس لئے اسے کیا اختیار کریں۔ مصرع ثانی میں ”میر“ خطابیہ بھی ہو سکتا ہے (اے میر، اس چارون کے جینے پر ہم کیا آزرده ہوں) اور صیغہ واحد قائب بھی ہو سکتا ہے (اس چارون کے جینے پر میر جور دلبر سے کیا آزرده ہوں) اول الذکر صورت میں ”ہوں“ کو مع واو معروف پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی اے میر، میں کیا آزرده ہوں۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

(۱۹۶)

ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر
ہگلا شکار ہودے تو کلتے ہیں ہاتھ پر

اے ابر شک مغز سمندر کا منہ نہ دیکھ
سیراب تیرے ہونے کو کافی ہے چشم تر

آخر دم سے کچھ بھی نہ اکھڑا مرا میاں
مجھ کو تھا دست غیب پکڑ لی تری کمر

۱۹۶/۱ کہادت ہے کہ ”ہگلا مارے پر ہاتھ۔“ یعنی ہگلا اگرچہ بظاہر بڑے تن و قوت کا پروردہ ہے، لیکن دراصل اس میں گوشت بہت تھوڑا ہوتا ہے، زیادہ تر پرہی پر ہوتے ہیں۔ یہ کہادت ایسے موقع پر بولی جاتی ہے جب کسی کے بارے میں یہ کہنا منظور ہو کہ اگرچہ اس کا ظاہر بھاری بھر کم ہے، لیکن اندر سے وہ کچھ نہیں۔ سیر نے بڑی خوبی سے کہادت کو دوہرے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یعنی شیخ کی ریاکاری کے باعث اس پر ”ہگلا مارے پر ہاتھ“ کی بھتی صادق آتی ہے۔ پھر ہگلا سفید ہوتا ہے، اس لئے مصرع ادنیٰ میں شیخ کی سفید ڈاڑھی کا ذکر کیا اور ہگلا سے شیخ کی ظاہری مناسبت بھی ثابت کر دی۔

۱۹۶/۲ مضمون پامال ہے، لیکن ابر سے مخاطب میں قائل واد ممکنات اور خود اعتمادی ہے۔
پھر ”شک مغز“ کہہ کر دو کام لے لئے۔ محاوراتی معنی سمجھ میں، کہ ہر انتخاب ووقف ہے کہ سمندر سے کب

آب کرنا چاہتا ہے، نہ کہ میری چشم تر سے اور لغوی معنی بھی درست ہیں، کہ ایر کا دماغ گری کی وجہ سے سوکھ گیا ہے اور وہ تری کی تلاش میں ہے۔

۱۹۶/۳ غریبانا عدا از بیان، پتھکو پن، تازہ لفظی، ہر لحاظ سے یہ شعر میر کے کمال کا بہترین نمونہ ہے۔ معشوق کی کمر معدوم کی جاتی ہے۔ لیکن اس معدوم سے میرا کچھ بھی نہ بگڑا۔ غور کیجئے کہ میر نے ”بگڑا“ کی جگہ ”اکھڑا“ لکھ کر شوخی کی حد کر دی ہے۔ ”دست غیب“ بعض اولیاء اللہ کی صفت ہوتی ہے کہ وہ آدمی کے کسی ظاہری ذریعے کے بغیر بھی تو انگر اور خوش حال اور فیاض رہتے ہیں۔ میر نے اسے لغوی معنی میں استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تمھاری کمر معدوم تھی، تو بھی میرا کیا نقصان ہوا۔ معدوم شے کو ہاتھ لگانے کے لئے دست غیب سے بہتر کیا شے ممکن ہو سکتی ہے؟ میرے پاس دست غیب تھا، میں نے تمھاری کمر پکڑ لی۔ لطف یہ ہے کہ کمر پکڑ لینا ہی دست غیب کی دلیل ہے، کیوں کہ اگر کمر معدوم تھی تو اسے دست غیب ہی سے پکڑنا ممکن تھا۔ میں نے چونکہ کمر پکڑ لی، اس لئے یہ ثابت ہو گیا کہ میرے پاس دست غیب تھا۔

کمر اور غیب کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے، ہاں میر جیسی طراقت اور دھونسیلا پن نہیں۔

عدم کچھ دور عاشق سے نہیں آکر باندھے
کمر مل جائے اس بت کی جو مٹنے پر کمر باندھے

(۱۹۷)

مہوئے بھی پوچھتے نہیں تک حال آن کر
انجان اتنے کیوں ہوئے جاتے ہو جان کر

وے لوگ تم نے ایک ہی شوقی میں کھودے
پیدا کئے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

۵۲۵

کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے ہم
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

ہم دے ہیں جن کے خوں سے تری ولسب ہگل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

افسانے ما دمن کے سٹیں میر کب تک
چل اب کہ سوویں منہ پہ دوپٹے کو تان کر

۱۹۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں ”آن“، ”جان“ اور ”انجان“ کی رعایت خوب ہے۔

۱۹۷/۲ اس شعر میں المیاتی وقار اور محرومی اس درجہ ہے کہ ایک عمر کا حاصل معلوم ہوتی

ہے۔ پھر دم شوقی بھی کیا شوقی ہوگی جس سے ایسے قیمتی لوگوں کا کام تمام ہو گیا جو زمانے کے گل سرسبد

تھے۔ ”کھودے“ کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ تم نے ان لوگوں کو اس قدر آزر دیا کہ انہوں نے ترک عشق یا ترک دنیا کر دیا۔ تم سے چھوٹے اور زندگی کے کاروبار سے بھی چھوٹے۔ ”خاک چھان کر“ بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ لغوی معنی میں بھی ہے (منی کو چھان چھان کر صاف کیا اور بہترین مٹی سے ان کی تخلیق کی۔) اور محاوراتی معنی میں بھی (بہت جگہ دود کے بعد، بعد کوشش بسیار) یہ اشارہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں دریا کی ریت یا نکل کر ملی زمین کو چھان کر سونا تلاش کرتے تھے۔ اس اعتبار سے آسمان کو ”چرخ“ کہنا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں آسمان کی گردش کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ دیوانِ پنجم میں ان باتوں کو بہت کھول کر کہا ہے۔

جیسے غم جہراں میں اس کے عاشق جی کھوٹے ہیں
برسوں مارے چرخ فلک تو ایسے ہو دیں پیدا لوگ

۱۹۷۳/۳ غالب نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر بالکل نئی اور پیچیدہ بات پیدا کی ہے۔ میر کے یہاں ڈرلما ہے، غالب کے یہاں مشاہدہ اور معشوق کا عمومی بیان۔ میر کے شعر میں روزمرہ کی بندش کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔ پھر کھائے کی نزاکت انگ ہے۔ معشوق نے عاشق کا امتحان لیا، یعنی اس کے اس دعوے کی دلیل چاہی کہ تم پر مروتا ہوں۔ عاشق نے مرکب دکھادیا۔ لیکن شعر میں صرف اشارہ کر دیا ہے کہ عاشق مر گیا ہے، وضاحت نہیں کی ہے۔ غالب کا شعر ہے۔

حسن اور اس پہ حسن ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
اچنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں

یعنی اپنے بچے عاشق پر تو اعتماد ہے حق کہ وہ میرا مقتول ہے، اب رہ غیر، تو اس کو آزمائے کی ضرورت نہیں۔ میر کے شعر میں معشوق اپنے عاشق صادق کو بھی آزماتا ہے، اور نتیجے کے طور پر عاشق کی جان جانے کا سبب بنتا ہے۔ دوسرے مصرعے کی بندش دیکھئے، تین جملے سودے کیے ہیں۔ اور ”نہ ہمیں امتحان کر“ میں دونوں لفظ ”نہ“ اور ”ہمیں“ بے ایمان کا زور رکھتے ہیں۔ اپنی موت پر عاشق کو ایک طرح کا غرور ہے، اور معشوق کی پریشانی یا پشیمانی پر خوشی۔ یہ سب ہاتھ شعر کے لہجے سے ادا ہوئی ہیں۔ انداز بیان میں رمزیت (subtlety) ہو تو ایسی ہو، یا چھری کی چھیدگی ہو جیسی غالب کے شعر میں ہے۔

۱۹/۴ ”جن کے خون سے“ کا مفہوم صرف ذہن پر بہا ہوا خون نہیں، بلکہ ”خون“ بمعنی ”قتل“ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی تم نے مجھے قتل کیا تو اس کی وجہ سے تمہاری گلی بالکل گلزار ہو گئی۔ ”گل“ کی جگہ ”گل“ پڑے تو مفہوم بنتا ہے کہ میرا خون اس قدر بہا ہے کہ تمہاری گلی کچڑ سے بھر گئی ہے۔ اس مفہوم کو دوسرے مصرعے میں ”سان کر“ سے تقویت ملتی ہے۔ ہر صورت میں شعر کا مضمون عاشق کی حکمت اور اس کی تمنا سے امتیاز ہے۔ وہ مرنے پر تیار ہے، بلکہ خوشی خوشی مرتا ہے، لیکن اسے یہ گوارا نہیں کہ اس کی لاش کو اوروں کے ساتھ روندنا اور سان دیا جائے۔ اس مضمون میں عجیب و غریب طعنے کاغذ ہے۔ موت گوارا ہے، اور ظاہر ہے کہ موت کے معنی یہ ہیں کہ وصال نصیب نہ ہوا، لہذا دائمی فراق بھی گوارا ہے۔ اور یہ موت اور دائمی فراق میٹروں اور عاشقوں کا بھی مقدر ہے۔ لہذا مرگ انہو میں مرتا بھی گوارا ہے۔ یعنی جب تک ذمہ رہے، وہ تمام سلوک گوارا رہے جو معشوق نے ان کے اور دوسروں کے ساتھ روا رکھے۔ لیکن مرنے کے بعد اپنے لاشے کی یہ بے حرمتی گوارا نہیں کی کہ اس کو دوسروں کے لاشوں کے ساتھ ٹھکانے لگایا جائے۔ لیکن ہے یہ مضمون میر کے دل کے بہت قریب رہا ہو، کیوں کہ انہوں نے اسے تا عمر طرح طرح سے برتا۔

لو لے جھاک خون میں فیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سامنے

(دیوان اول)

رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سوخاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سامنے لگے
کرتے کو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان دوم)

آگے بچاکے قطع کو لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کھٹے کو بھی
اس کسیدہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

”سانا“ کا لفظ بہت پر قوت اور محاکاتی ہے، مگر ممکن ہے، بعض ”نازک“ خطاب پر گراں
گزرے۔ اسے پگانہ کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

مر اپاؤں پھسلا تو پروا نہیں
مگر تم مرے ساتھ ناحق سنے

ماحولہ ۲/۱۳۔

جناب عبدالرشید نے ”سانا“ کی بعض مثالیں پیش کی ہیں جن میں کچھ بہت ہی عمدہ ہیں۔ مثلاً

سوال۔

معمور ہے جس روز سے دیرانہ دنیا
ہر جنس کے انسان کی مائی مائی سانی
عبدالرشید نے اچھے محفوظ کے حوالے سے ریاض خیر آبادی کو بھی نقل کیا ہے۔
تجی ہی کیا اچھ میں قاتل کے قبی
اے حنا تو بھی تو سانی چائے گی

”ریاض رضواں“ میں یہ شعر دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ممکن ہے ریاض کا بھی شعر پگاندہ کی نظر میں رہا ہو۔

۱۹۷۵ء قلمدارانہ انداز قاتل واد ہے۔ مادور کن درلوں کے افسانے سننے سے ہزاری میں
ترک ذات کا کتایہ ہے، اور یہ بھی کہ لوگ ہزار مجمع نظر آئیں، لیکن سب دراصل اپنی اپنی ذات میں محو
ہوتے ہیں۔ منہ میں دوپٹہ تان کر سونے میں ترک ہستی کا بھی اشارہ ہے۔ لفظ ”دوپٹہ“ میں درویشی اور
بے سرو سامانی کا کتایہ ہے۔ یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ میں تو الگ ہٹ کر منہ لپیٹ کر سو جاؤں گا، لیکن
لوگوں میں مادورن کے افسانے چلتے رہیں گے، کیوں کہ عام لوگوں میں ترک ذات اور ترک ہستی کا
حوصلہ نہیں۔ ”مادورن“ کے ایک معنی ”غور“ بھی ہیں، جیسا کہ شہنوی مولانا روم (دفتر ہجرت) میں جگہ جگہ

ہے، مثلاً۔

چوں وفایت نیست بارے دم مزن
کایں سخن دعویست اغلب ما دمن
(اگر تجھ میں وفا نہیں ہے تو پھر اس کے
بارے میں بات نہ کر، کیوں کہ ایسی
صورت میں یہ جھٹ بکیر کا دعویٰ ہے۔)

”ما دمن“ کے یہ معنی اس مفہوم کو مستحکم کرتے ہیں کہ لوگوں میں ترک ذات وستی کا حوصلہ نہیں،
اور یہ مزید اشارہ بھی کرتے ہیں کہ عظم میں دردیشا نہ ممکنیت ہے، وہ دنیا والوں کے جھوٹے تکبر سے
برأت کا اظہار کر رہا ہے۔ ما دمن کے ”افسانے“ کہہ کر تکبر کے جھوٹے پن کو اور مستحکم کر دیا ہے۔ عمدہ شعر
ہے۔

دیوان دوم

رویف ر

(۱۹۸)

یاں خاک سے انھوں کی لوگوں نے گھر بنائے
آٹار ہیں جنھوں کے اب تک عیاں زمیں پر

۱۹۸/۱ اس شہر میں مشاہدے کی ہو شر باسٹا کی ہے۔ شاہان و امرا کے آثار و عمارات، یا ان کے کارنامے باقی رہ جاتے ہیں لیکن زمانہ اس قدر سنگ دل یا بے حس ہے کہ ان کی قبروں کے نشان مٹا دیتا ہے، یا ان کے مزارات مٹی بن جاتے ہیں، یا خود ان کی لاشیں گل کر مٹی ہو جاتی ہیں اور پھر وہ مٹی گھر بنانے کے کام آتی ہے۔ وہ لوگ جو اس طرح گھر بناتے ہیں، وہ خود کتنے بے حس اور غیر عبرت پذیر ہیں کہ یہ خیال نہیں کرتے کہ جب ان کا گھر یا دشاہوں کے بدن کی مٹی سے بن رہا ہے، تو خود ان گھر بنانے والوں کا حشر اس سے بہتر نہ ہوگا۔ عبرت انگیزی اور زمانے کا ایک حال پرندہ ہونا، یہ سب سامنے کی باتیں ہیں۔ میر نے اسے بالکل گھریلو مشاہدے کے ذریعہ بیان کر کے ان میں غیر معمولی تازہ پیدا کر دیا ہے۔ انسان مر کر خاک ہو جاتا ہے، اور مٹی سے گھر بنتے ہیں، ان دو گھریلو مشاہدوں کو یک جا کرنے سے شعر میں قوت پیدا ہو گئی ہے۔ الگ الگ ان میں کوئی خاص بات نہ تھی۔ اور دوسرے مصرعے میں یہ کہہ کر خود وہ لوگ جن کی خاک سے گھر بن رہے ہیں وہ اپنی نشانیاں چھوڑ گئے ہیں، عبرت انگیزی کے علاوہ خطر کا یہ پہلو بھی پیدا کر دیا ہے کہ وہ گھر جو ان کی خاک سے بن رہے ہیں، وہ بھی ایک طرح سے ان کے آٹار ہی

ہیں۔ اس سے ملتے جلتے مضمون کو دہران اول میں دو جگہ بیان کیا ہے۔
 سفر ہستی کا مت کر سرسری جوں یاد اے رہو
 یہ سب خاک آوی تھے ہر قدم پر تک نائل کر

دیکھو نہ چشم کم سے معمورۂ جہاں کو
 بنتا ہے ایک گھریاں سو صدقہاں گیز کر
 لیکن ان میں مشاہدے کی وہ سفاکی نہیں ہے جس نے شعر زیر بحث کو اس قدر غیر معمولی بنادیا ہے۔

(۱۹۹)

۵۳۰

آخر دکھائی عشق نے چھاتی ٹکار کر

تھدی کھینچی ہم نے یہ کام اختیار کر

تھدی = تھلیف

جا شوق پر نہ جا تن زار و نزار پر

اے ترک صید پیشہ ہمیں بھی شکار کر

مرتے ہیں میر سب پہ نہ اس بے کسی کے ساتھ

ماتم میں تیرے کوئی نہ رویا نکار کر

۱۹۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں یہ لطف ضرور ہے کہ عشق کو کام کہا گیا ہے، یعنی یہ کوئی ہم یا کوئی غلط دماغ والی چیز نہیں ہے، بس ایک کام ہے جیسے دنیا میں اور ہزاروں کام ہوتے ہیں۔

۱۹۹/۲ شکار ہونے کا شوق اور اس شوق کی بے اختیاری کس خوبی سے بیان ہوئے ہیں۔ تن کے زار و نزار ہونے کی وجہ نہیں بتائی ہے، لیکن اغلب ہے کہ عشق نے گھل کر رکھ دیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کم حیثیتی ظاہر کرنے کے لئے زار و نزار تن والا کہا ہو، یعنی ہم کوئی بہت خوبصورت یا وجیہ اور صاحب اقتدار شخص نہیں ہیں۔ یا پھر اپنی آشفتہ حالی اور آوارہ گردی دکھانا مقصود ہو، کہ اس کی وجہ سے بدن لاغر اور زار ہو گیا ہے۔ معشوق کو ترک صید پیشہ کہہ کر پکارنا خوب ہے، اور ”ہمیں بھی شکار کر“ کی معنویت کو مضحک کرتا ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا کنایہ ہے کہ معشوق کئی شکار ہمارے سامنے کر چکا ہے، یا شکار کرتا ہوا چلا آ رہا ہے۔ اس مضمون کو طرز بدل کر شکار نامہ اول میں خوب بیان کیا ہے۔

تج در بے نہیں ہے اس کی نسل کہ میں کس سے بھی
ہیں تو شکار لاغری ہم پر ایک امید پر آئے ہیں
”جا“ اور ”نہ جا“ میں ایسا بھی خوب ہے۔

۱۹۹/۳ ماتم میں کوئی نکار کر نہ رو یا میں اشارہ اس بات کا بھی ہے کہ کچھ لوگ چپکے چپکے روئے
ہوں گے۔ لہذا میر کی موت پر باوا از بلند گر یہ شاید اس وجہ سے نہیں ہوا کہ لوگوں کو قاتل کا یا حاکم کا خوف
تھا، کہ اگر باوا از بلند روئیں گے تو ہم بھی مورد خطاب ٹھہریں گے۔ جس طرح بعض شعروں میں میر نے
خود کو دوسرے عاشقوں سے ممتاز رہنے (موت میں یا زندگی میں) کا مضمون باندھا ہے، اسی طرح بعض
شعروں میں بالکل بے کس و تنہا رہنے کا مضمون بھی باندھا ہے۔ لیکن یہ بے کس و سوہماتی بے کس نہیں،
بلکہ کسی منظم صورت حال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً دیوان اول میں کہا ہے۔
شاہد لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
معتز پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

(۲۰۰)

اب تک ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے مٹی کا اتنی ہی دوستی کر

نا سازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے خشونت۔ کمرہا ہیں اور
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے نیکر کمرہا ہوں کی ایک تم

۵۳۵ قہمی جب تک جراتی رنج و توبہ اٹھائے
اب کیا ہے میری میں ترک حتم گری کر

۲۰۰/۱ جان کا دشمن ہو جانے اور آخر جان لے کر رہنے کو دوستی قرار دینا قول بحال کا اچھا
نمونہ ہے۔ اور اسے ثابت بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ تمہارے عشق میں ہماری جان پر آگنی ہے۔ تم ہم
پر التفات نہیں کرتے، یعنی ہم سے دشمنی رکھتے ہو۔ دشمنی کا تقاضا یہ ہے کہ میں رنج سہوں، تکلیف
اٹھاؤں، زندگی سے ہزار ہوں اور مر نہ سکوں۔ لہذا ہم تم سے دوستی کا تقاضا کرتے ہیں، اس فرض سے
نہیں کہ تم ہم پر مہربان ہو جاؤ۔ ہم تو بس یہ چاہتے ہیں کہ زندگی کی مصیبت سے چھوٹ جائیں۔ لہذا اتنی
دوستی کر لو کہ ہم کو جینے کے عذاب سے چھٹکارا دلاؤ۔ ”اتنی ہی دوستی کر“ میں لطف یہ بھی ہے کہ اگر تم زیادہ
دوستی کرو گے تو شاید ہماری امیدیں بڑھ جائیں، تمہارا التفات ہمیں مزید فوادشوں کے لئے حریص بنا
وے گا۔ لیکن ممکن ہے آئندہ تمہارا وہ التفات باقی نہ رہے، اور ہماری حالت پہلے سے بھی بدتر
ہو جائے۔ اس لئے بس اتنی ہی دوستی کرو کہ ہماری جان لے لو۔ آدم خور جانور کو بھی ”لاگو“ کہتے ہیں، اور
ایسے جانور کو بھی، جو انسانوں کو اٹھالے جاتا ہے، ایسے جانور بہت ڈھیٹ مندی (Determined)

ہوتے ہیں۔ یعنی کتنا ہی سپرہ اور احتیاط کیوں نہ ہو، اپنا کام کر گزرتے ہیں۔ اس شعر میں یہ لفظ بڑی ندرت پیدا کر رہا ہے۔ لفظ ”اب“ میں اشارہ ہے کہ معشوق کی دشمنی سچے سچے بہت دن ہو گئے اور معاملہ اب برداشت کے باہر ہو گیا ہے۔ دوستی اور دشمنی کے مضمون پر سہدی نے غصہ کا شعر کہا ہے۔

یہ لطف دلبر من در جہاں نہ بنی دوست
کہ دشمنی کند دوستی بطراید
(میرے دلبر سالف رکھنے والا معشوق تم
دنیا بھر میں نہ پاؤ گے۔ وہ دشمنی کرتا ہے
اور دوستی (یعنی عشق) کو بڑھاتا ہے۔)

سہدی کے یہاں مصرع طائی میں طہائی (wid) ہے، میر کے یہاں بھی مصرع طائی میں طہائی (wid) ہے، لیکن سہدی کے اتنی نہیں۔ سہدی کے یہاں ایک طرح کی مجبوری بھی ہے، میر کے یہاں ایک طرح کی دل برداشتی اور اکٹا ہٹ۔ جذباتیت اور خود ترجمی دونوں کے یہاں مفقود ہے۔ لیکن ہے سہدی کا شعر میر کی نظر میں رہا ہو، لیکن میر نے سہدی کی تھلید کش کی، ان کے مضمون کو اپنی ہی طرح اختیار کیا۔

۲۰۰/۲ مصرع اولیٰ میں کلیہ بیان کرنے کا اچھا انداز ہے، گویا کوئی ایسی حقیقت بیان کر رہے ہیں جس سے سب آگاہ ہوں، یا جس سے ہر ایک اتفاق کرے گا۔ اب مصرع طائی (جو بنیادی طور پر مصرع اولیٰ میں کئے گئے دعوے کی دلیل ہے) ایک ذاتی مشاہدے کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ ”بالیدہ“ کے ایک معنی ”مغرور“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر شعروں میں نیکر کا درخت اکٹا بھی ہے تو اپنے سے شرمندہ رہتا ہے کہ میری محبت مخالف ہے۔ اب سوال اٹھتا ہے کہ یہ شعر کن لوگوں کے بارے میں ہے؟ اگر عاشق کے بارے میں ہے (کیوں کہ وہ جھگل کا شائق ہوتا ہے) تو ناسازی اور خشونت عاشق کی صفات تو ہیں نہیں۔ معشوق کے بارے میں یہ شعر ہو نہیں سکتا۔ اگر کسی تارک الدنیا فقیر کے بارے میں ہے تو اس کے لئے بھی ناسازی اور خشونت کی صفات مناسب نہیں۔ لہذا ظاہر ہے کہ یہ شعر عام روزمرہ دنیا کے ہد حراج اور درشت طبیعت لوگوں کے بارے میں ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر

مصرع اولیٰ محض دعویٰ نہیں، بلکہ اصولی سفارش یعنی normative prescription بن جاتا ہے، کہ جن لوگوں کے مزاج میں ناسازی اور خشونت ہے، وہ جنگل ہی میں پھل پھول سکتے ہیں، یعنی انھیں چاہئے کہ وہ جنگل میں جا رہیں۔ شہر کی مہذب دنیا میں ان کی جگہ نہیں۔

۲۰۰/۳ شعر میں زبردست کیفیت ہے، یہ بات تو بالکل واضح ہے۔ اب معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ (۱) شعر کا منظم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ کوئی اور شخص ہے جو معشوق کو عاشق کا حال بتا رہا ہے۔ (۲) خود عاشق نے یہ پیغام نہیں کہلایا ہے۔ شاید خود داری کی وجہ سے، یا اس وجہ سے کہ معشوق پر اس پیغام کا اثر نہ ہوگا، عاشق نے خود اپنا حال ظاہر کرنے، یا اس کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی قاصد بھیجنے سے اجتناب کیا ہے۔ کوئی اور شخص، مثلاً عاشق کا رازدار، یا ہمسایہ، معشوق کے پاس جاتا ہے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ شعر میں ایسا کوئی اشارہ نہیں جس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکے کہ منظم دراصل عاشق کا فرستادہ ہے۔ (۳) عاشق کی جوانی ختم ہو چکی ہے، لیکن معشوق هنوز جوان ہے (دورند عاشق اس پر مرتا کیوں؟) جوانی ختم ہو جانے کی وجہ صعوبات عشق بھی ہو سکتی ہیں۔ (یعنی بوجہ پا قبل از وقت گیا ہے) اور عمر کا گزراں بھی۔ (۴) ”رنج و تعب اٹھائے“ سے مراد معشوق کے ستم اور زمانے کے ستم دونوں کے ہو سکتے ہیں۔ (۵) عاشق کی حالت اتنی خراب ہو چکی ہے کہ پاس پڑوس والے اور دوست تشویش میں ہیں، اور تشویش بھی اس درجہ ہے کہ معشوق کے پاس جا کر اس سے میری سفارش کرتے ہیں۔ (۶) میر کا معشوق کوئی مشہور شخص ہے، لوگ اسے جانتے ہیں اور اس کی خدمت میں حاضر ہو سکتے ہیں۔ مطلع میں عشق کی ایک منزل ہے، جو کم و بیش آغاز داستان کا حکم رکھتی ہے، اور مطلع اس داستان کا تقریباً آخری باب ہے۔ لیکن اس آخری باب میں بھی کسی خوش آئند انجام کی جھلک نہیں۔ معشوق سے سفارش کی گئی ہے تو بس اتنی کہ ترک ستم گری کرو۔ یہ نہیں کہا گیا کہ میر پر مہربان ہو جاؤ، اس کو اپنے پاس بلاؤ، وصل پر راضی ہو جاؤ، یا وصل کا وعدہ ہی کر لو۔ گویا یہ سب باتیں تو ممکن ہیں نہیں۔ بس اتنا ہو جائے تو بہت ہے کہ ستم گری کا سلسلہ بند ہو۔ ”اب کیا ہے میر جی میں“ اس بات کا کتنا یہ بھی ہے کہ اب میر میں کچھ رہا نہیں، وہ شکار لاغر ہے، اس کے آزار سے اب قصیں کیا ملے گا؟

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا مخاطب معشوق نہ ہو، بلکہ میر خود ہوں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ جب

تک جوانی تھی تم نے رنج و تعب اٹھا کر خود پر ستم کئے۔ اب جوانی رہ نہیں گئی ہے، پھر اب بھی تمہارے جی میں کیا سودا ہے؟ اب تو (اپنے ادھر) ستم گری ترک کرو۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ”میر“ اور ”جی“ (بھتی ”دل“) کے درمیان وقفہ ہوگا۔

دیوان سوم

ردیف

(۲۰۱)

کبھی تجھ اس کی توایاں نم جاں تھے
خجالت سے ہم رہ گئے سر جھکا کر

۲۰۱/۱ خجالت سے سر جھکا کر رہ جانے میں نکتہ یہ ہے کہ سر کٹانے وقت گردن جھکائی جاتی ہے۔ لہذا جب ہمارا سر شرمندگی سے جھکا کا جھکارہ گیا تو گویا ہم نے دو مقصد حاصل کر لئے۔ ایک تو یہ کہ ہم نے اپنی شرمندگی کا اظہار کیا، اور دوسرا یہ کہ ہم نے سر کٹانے پر آمادگی ظاہر کر دی۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ عشق کی جاں کاغذ نے اس قدر ستم توڑے تھے کہ جب تک سر کٹنے کی نوبت آئے آئے، آدمی جان لکل چکی تھی یعنی اب ہم اس قابل بھی نہ رہ گئے تھے کہ معشوق پر پوری جان قربان کر سکیں۔ عقل تک پہنچے بھی تو آدمی جان کے ساتھ۔ پھر یہ شرمندگی بھی تھی کہ معشوق یہ نہ گمان کر لے کہ خوف مرگ سے جان سوکھ کر آدمی ہو گئی ہے۔ قل کے وقت نم جانی اور کم مالتی کا مضمون نظیری نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے۔

ہر آن بضاعت مجرم کہ چاہی من

بجائے خوں عرق از تیغ قاتل القواست

(میرے مجرم کی بضاعت کا یہ عالم ہے کہ

جب میں ذبح ہوا تو قاتل کی تلوار سے

خون کے بجائے (شرمندگی کے باعث،

کہ کیسے بے جان کو مارا) پسینہ نکلا۔

نظیری کا شعرِ ندرت خیال کا اعلیٰ نمونہ ہے، لیکن میر کے یہاں عموماً زیادہ ہے، کیوں کہ ان کا مستطرد و زمرہ کے مشاہدے پر (شرمندگی میں بھی، اور سرکھٹاتے وقت بھی، گردن جھک جاتی ہے) جی ہے۔ نظیری کے شعر میں ایک خوبی البتہ ایسی ہے جو میر کے یہاں بالکل نہیں ہے۔ پیٹے کو ”آب“ بھی کہتے ہیں اور ”آب“ کے ایک معنی ”چمک“ بھی ہیں اور ایک معنی ”تکوار کی جیڑی“ بھی ہیں۔ لہذا میرے نقل کے وقت معشوق کی تکویر اس قدر شرمندہ ہوئی کہ اس کی چمک اور تیزی دونوں جاتی رہیں۔

(۲۰۲)

کیا جانیں گے کہ ہم بھی عاشق ہوئے کس پر
خسے سے تیغ اکثر اپنے رہی گلو پر

مکشوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو بھی نہ دکھا گستاخ اس کے رو پر

تن را کہ سے ملا سب آنکھیں دیے جی جلتی
نظمی فکر نہ جوگی میر اس فیلہ مو پر

۲۰۲/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ”خسہ“ بمعنی ”غم“ اور ”خسہ“ بمعنی ”ناخوشی“ میں
ایہا م خوب ہے، اور مصرع اولیٰ کی بے تکلفی بھی عمدہ ہے۔

۲۰۲/۲ ادب کے موضوع پر ملاحظہ ہو ۴۳/۱ اور ۹۹/۱۔۹۹/۱ میں صورت حال شعر
زیر بحث کی الٹی ہے۔ وہاں حکم دلات معشوق کے منہ پر منہ رکھے رہتا ہے۔ لیکن موضوع وہی ہے۔
کیوں کہ پھر وہ کہتا ہے، میں نے ادب کا سر رشتہ ہاتھ سے چھوڑ دیا ہے۔ یعنی ادب ملحوظ رکھتا تو ایسا نہ
کرتا۔ عشق اور ادب کو لازم و ملزوم مانا گیا ہے۔ مولانا اشرف علی تھانوی نے ادب و تہذیب پر اپنی
کتاب میں عربی کا ایک شعر نقل کیا ہے۔

طریق العشق کلھا آداب

ادبوا السلس ایھا الاصاب

(عشق کی راہیں اور طریقے
کچھ نہیں ہیں سوائے آداب
کے۔ لوگو! اپنی روح کو ادب
سکھاؤ، اسے مہذب کرو۔)

اسی لئے میر نے ۳۳/۱ میں کہا ہے کہ ع عشق بننا یہ ادب نہیں آتا۔ اب شعر زیر بحث کی لفظی باریکیاں دیکھئے۔ ”شوق سے ہوا دل خوں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) شوق کی شدت کے باعث دل خون ہو رہا ہو۔ (۲) دل خون ہو رہا ہو تو شوق سے ہو۔ فارسی محاورے ”رو نہا دن بہ چیزے“ کے معنی ہیں ”کسی کی طرف متوجہ ہونا“۔ (بہارِ نجم) اس معنی کو ملحوظ رکھیں تو اشارہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ میں نے اس کے چہرے کی طرف نظر بھر کے دیکھا بھی نہیں۔ دوسری طرف، معشوق کے منہ پر منہ نہ رکھنے میں اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اظہارِ ادب یا پاسِ ادب کی خاطر پاؤں پر یا ہاتھ پر منہ نہ رکھا ہوگا۔ یعنی پاؤں یا ہاتھ کو بوسہ دیا ہوگا۔ ”گستاخِ رذ“ کے معنی ہیں ”بے شرم“ لہذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگرچہ معشوق نے شرم کو بالائے طاق رکھ دیا اور میرے سامنے آگیا، لہذا میں نے بے ادبی نہ کی اور اس کے منہ پر منہ نہ رکھا، یا اس کے منہ کی طرف نظر بھر کر نہ دیکھا۔ بظاہر سادہ بیانی اور دراصل اس قدر پیچیدگی کہ تقریباً ہر نقطہ کثیر المعنی ہے، خوب کہا ہے۔

۳۰۲/۳ ملاحظہ ہو ۱۷۱/۴۔ اسی نے ”نٹھری نظر نہ جوگی“ پڑھا ہے، اور عباسی نے ”نٹھری نظر نہ جوگی“۔ میرے خیال میں ”جوگی“ بہتر ہے، لیکن ”نٹھری“ کے بجائے ”نٹھری“ انسب ہے۔ کیوں کہ اس طرح شعر کسی پر اسرار اور حیرت انگیز مواجہہ (encounter) کا بیان معلوم ہوتا ہے۔ گویا ہم نے راہ میں اچانک ایسے شخص کو دیکھا، اور پھر لوگوں سے بیان کیا کہ آج ایک بڑے غیر معمولی شخص کا سامنا ہو گیا۔ دوسرے مصرعے کی نثریوں ہوگی: (اے) میر اس فقیہ موجوگی پر نظر (ہی) نہ نٹھری۔ یعنی ہم اس سے نظر نہ ملا سکے، یا وہ اس تیزی سے غائب ہوا کہ ہم دیکھتے ہی رہ گئے، وہ آفاقانہ میں نظر سے اوجھل ہو گیا۔ وہ جوگی کوئی تارک الدنیا فقیر، کوئی جادوگر، کوئی صاحبِ دل عاشق، کوئی دیوانہ ہو سکتا ہے۔ وضاحت نہ کرنے کے باعث شعر کا اسرار بہت گہرا ہو گیا۔ راکھ ملے ہوئے

بدن کے ساتھ دیئے کی طرح جلتی آنکھوں کا ذکر کر کے آگ اور خاستر کا عمرہ کاثر پیدا کیا ہے۔ گویا وہ شخص خود تو خاک ہو چکا ہے، لیکن آنکھیں جو دل کے در پہچے ہیں، چراغ کی طرح بجک رہی ہیں۔ آنکھوں کے اس طرح روشن ہونے کا سبب روحانی قوت بھی ہو سکتی ہے اور وحشت بھی، کیوں کہ وحشت میں آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔

ثار احمد فاروقی کی رائے میں ”ٹھہری نظر نہ جوگی“ مرنج قرأت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری کو بھی شک ہے کہ ”فتیلہ مو“ اور ”پر“ کے درمیان ”جوگی“ کا کیا عمل ہو سکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرعے میں بہت دلچسپ اور لذت بخش تعقید ہے۔ اس کی تزیین ہوگی:

(اے) میر اس فتیلہ مو جوگی پر نظر نہ ٹھہری۔

اگر ”جوگی“ پڑھا جائے تو تزیین ہوگی:

(اے) میر اس فتیلہ مو پر نظر جوگی تو (نظر) نہ ٹھہری۔ ظاہر ہے کہ یہ قرأت بے لطف ہے۔ نظر

کی بھی اور ٹھہری بھی نہیں، یہ کچھ گہری بات نہیں بلکہ تکرار کا مایہ رکھتی ہے۔ ”اس فتیلہ مو پر نظر نہ ٹھہری“ کہنا کافی تھا۔

دیوان پنجم

ردیف

(۲۰۳)

شوریدہ سر دکھا ہے جب سے اس آستان پر
میرا دماغ تب سے ہے ہضم آستان پر

۵۴۰

لطف بدن کو اس کے ہرگز پہنچ سکے نہ
جا پڑتی تھی ہمیشہ اپنی نگاہ جاں پر

دل کیا مکاں پھر اس کا کیا محن میر لکین
قالب ہے سہی میں تو میدان لامکاں پر

۲۰۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”سر“ اور ”دماغ“ کی رعایت دلچسپ ہے۔

۲۰۳/۲ ملاحظہ ہو ۱۸۰/۳ جہاں بدن میں جان کا لطف ہونے کے مضمون پر بحث ہے۔

اس شعر کا ابہام قابلِ داد ہے۔ معشوق کے بدن سے لطف اندوز نہ ہو سکے، یا اس کے لطف کو سمجھ نہ سکے کا مضمون ہی بدلتے ہے، اس پر طرہ یہ کہ اس کی وجہ جو بیان کی، وہ کئی امکانات کی حامل ہے۔ ایک تو یہ کہ

اس کے پہلے کہ ہم اس کے بدن کا لطف اٹھاتے، ہم اس کی جان (یعنی اس کی شخصیت، یا اس کی روح کی پاکیزگی) کی طرف متوجہ ہو جاتے تھے۔ یعنی اس کا بدن جس قدر دل کش تھا اس سے زیادہ اس کی روح خوب صورت تھی، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

لبا لب ہے وہ حسن معنی سے سارا

ندہ یکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

(دیوان چہارم)

یا پھر، ہم اس کے بدن کا لطف کس طرح اٹھاتے، ہمیں تو اس کا بدن نظر ہی نہ آتا تھا، صرف جان ہی جان نظر آتی تھی۔ یعنی (۱) وہ سراپا معنی تھا، اس کی صورت بھی معنی کا حکم رکھتی تھی۔ جیسا کہ دیوان چہارم کے شعر میں اشارہ ہے، یا (۲) اس کا بدن اس قدر لطیف تھا کہ نظر ہی نہ آتا تھا۔ یا (۳) اس کا بدن اپنی لطافت و نزاکت کے باعث جان کا حکم رکھتا تھا۔ یا (۴) ہم حسن معنی کے پرستار تھے، حسن صورت کے نہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کی نزاکت کے باعث ہم اس کے بدن سے متعلق ہوتے ڈرتے تھے، کہ ایسا کیا تو اس کی جان پر بن جائے گی، وہ تاب و صل نہ لاسکے گا۔ لطف بدن کو نہ پہنچ سکے گا ایک مفہوم یہ ہے کہ ہم اس کے بدن کا لطف کو سمجھ ہی نہ سکے۔ اور ایک یہ بھی ہے کہ اس کے بدن سے لطف اندوز ہونے کے مرحلے تک پہنچ ہی نہ سکے۔ پہلی صورت میں یہ امکان بھی ہے کہ ہمیں یہ معلوم ہی نہ ہو سکا کہ اس کے بدن کا لطف کتنا ہے، کیسا ہے اور کس جگہ ہے۔ دیوان سوم کا شعر یاد آتا ہے۔

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے

آہستہ مرے جی میں نہیں عمر بسر کرے

یعنی ہر عضو بدن دل کو کھینچتا ہے، لہذا کسی بھی عضو بدن کا مکمل احاطہ، اس کے لطف کا مکمل تجربہ، حاصل نہیں ہو سکتا۔ غرض کہ جس پہلو سے دیکھئے شعر میں معنی ہی معنی ہیں۔ غالب کا کماں یہ ہے کہ ان کا شعر بظاہر بھی معنی سے مملو معلوم ہوتا ہے، یعنی ان کا شعر پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس کی تینک پہنچنے کے لئے غور و فکر کی ضرورت ہے۔ میر کا انداز یہ ہے کہ ان کے اکثر شعر اس قدر دھوکے باز ہوتے ہیں کہ ذرا سی بھی چوک ہو جائے، یعنی قاری کی توجہ میں ذرا سی بھی کمی ہو تو شعر سے سرسری گزر جائے گا۔ اسے

محسوس ہی نہ ہوگا کہ جس شعر سے وہ رواروی میں گزر رہا ہے، اس میں معنی کی ایک پوری رنگارنگ دنیا آباد ہے۔

۲۰۳/۳ مصرع اولیٰ کا پیکر نہایت دلچسپ ہے۔ دل کو مکان فرض کرتے ہیں، اور میر کے یہاں دل کے لئے مکان کا استعارہ عام ہے۔ اب اس پر ترقی کر کے میر نے مکان دل میں ایک صحن فرض کیا۔ اس طرح حسب معمول ان کا شعر قاری دنیا سے بالکل فوری طور پر متعلق نظر آنے لگا۔ شعر کا مضمون معمولی ہے۔ لیکن مکان دس کے صحن کی محاکاتی کیفیت نے اس میں جان ڈال دی۔ اب مصرع ثانی میں لفظ ”سعی“ پر غور کیجئے۔ اس لفظ کی معنویت کثیر الجمع ہے۔ ”سعی“ کے مندرجہ ذیل معنی شعر میں کارگر ہیں۔ (۱) کوشش (۲) دوڑنا (۳) خراج وصول کرنا (۴) مقصود۔ یعنی دل اپنے مقصد کے اعتبار سے، یا اپنی کوشش کے اعتبار سے میدان لامکاں پر غالب ہے۔ یعنی دل کا مقصود، لامکاں کے مقصود سے زیادہ ذی مرتبہ ہے۔ یا دل جتنی کوشش، دوڑ بھاگ اور تندی کر لیتا ہے، اتنی لامکاں کے بس میں نہیں۔ یا پھر یہ کہ دل کو لامکاں سے زیادہ خراج قسین و عقیدت وصول ہوتا ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اگر دل سعی کرے تو میدان لامکاں پر غالب آ جائے۔ پہلے مصرعے کے دو استفہام بھی خوب ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

ردیفز

دیوان اول

ردیف ز

(۲۰۴)

مرگیا میں پہ سرے باقی ہیں آثار جنوز
تر ہیں سب سر کے لہو سے درد بخار جنوز

کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گذرا
ڈوبائی جائے ہے لہو میں سر خار جنوز

آنکھوں میں آن رہا جی جو کھائی نہیں
دل میں میرے ہے کہ حسرت دیدار جنوز

۵۳۵

اب کی بالیدن گل با تھا بہت دیکھو نہ میر
ہسر لالہ ہے خار سر دہار جنوز

۲۰۴/۱ مطلع معمولی ہے لیکن مصرع ثانی کا کتا یہ خوب ہے۔ سر کے لہو سے درد بخار تر

ہونے میں دوا مکانات ہیں۔ یا تو خود ہی درود پوار سے سرگرا کر جان دی ہے، یا پھر بچوں نے پھر بار بار کر سر پھوڑ ڈالا اور اس درجہ زخمی کیا کہ آخر جان چلی گئی۔ اپنے خون سے تر ہو پوار درود کو اپنے ہی آثار کہتا بھی لطف سے خالی نہیں۔ ”آثار“ کے معنی ”دیوار“ اور ”بنیاد“ بھی ہیں۔ لہذا ”آثار“ اور ”دیوار“ میں خلج کا تعلق ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۱۹/۱۔

۲۰۴/۲ ”خار“ کا قافیہ اس زمین میں بظاہر آسان ہے۔ لیکن سودا اور غالب دونوں نے اس زمین میں جو شعر کہے ہیں، ان میں ”خار“ کا قافیہ بہت اچھا نہیں بندھا ہے۔ میر نے پھر ابھام سے کام لے کر شعر میں عجب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یا تو آبلہ پا کے تلوؤں کا خون ہے جو سر خار کو لہو میں خرق کر گیا ہے، یا پھر یہ کسی اور کا خون ہے، اور آبلہ پا سے یہ توقع ہے کہ جب اس کے چھالے کانٹوں کی وجہ سے پھوٹیں گے تو سر خار پر لگا ہوا خون دھل جائے گا اور کانٹوں کی آبیاری بھی ہو جائے گی۔ ”کوئی تو“ میں اشارہ یہ ہے کہ دشت جنوں سے اور بھی لوگ گزرے ہیں، لیکن آبلہ پا کوئی نہ تھا۔ ”سر خار“ کو بھی مصرع میں لانا ممکن تھا۔ مثلاً رخ ڈوبا جائے ہے لہو میں سر ہر خار ہنوز۔ لیکن میر نے اسے غالباً اس لئے ترک کیا کہ ”سر خار“ میں عمومیت زیادہ ہے، اس معنی میں کہ اس طرح لفظ ”خار“ اس تمام جنس (class) کی نمائندگی کرتا ہے جسے ”خار“ کہتے ہیں۔ مثلاً ہر ”آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے“ کے مقابلے میں ”آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے“ زیادہ پر قوت ہے، کیوں کہ اس طرح پوری نوع انسانی کا حوالہ پیدا ہوتا ہے۔ پہلے والے جملے میں صرف مبالغہ ہے، دوسرے جملے میں کلیہ ہے۔ دشت جنوں سے گزرنے میں ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ اس سے پہلے جو آبلہ پا تھے وہ شاید پورے دشت سے نہ گذر پائے تھے، یا تو شہر گئے تھے۔ یا واپس چلے گئے تھے۔ یا (جو اغلب ہے) پورے دشت جنوں کو پار کرنے کے پہلے ہی جاں بحق ہو گئے تھے۔

۲۰۴/۳ دل کو گرہ سے ٹھیکہ دیتے ہیں۔ اس پر ترقی کر کے بالکل دیا مضمون پیدا کیا ہے۔ آنکھوں میں جان اٹکنے کا محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب حسرت دیدار کی شدت ہو اور جان کھدائی کا عالم ہو۔ دیدار کی حسرت ایک گروہ کی طرح ہے جو کھلتی نہیں۔ یہ گروہ دل میں ہے، جو خود ایک گروہ ہے۔ پھر

یہ گمراہ درگاہ آنکھوں میں آکر اٹک گئی۔ اگر حسرت دیدار نکل جاتی تو ایک گمراہ کھل جاتی۔ پھر اس گمراہ کے کھلنے سے دل کی گمراہی بھی دور ہوتی (یعنی دل گمراہ کے مرائش مندہ جاتا۔) لیکن چونکہ ہمارا دل، جس میں حسرت دیدار کی گمراہ ہے، جان کی شکل میں آنکھ کے اندر اٹکا ہوا ہے ("جی" کے معنی "جان" بھی ہیں اور "دل" بھی)، لہذا جب حسرت دیدار نکلے گی تو جان بھی نکل جائے گی۔ یعنی معشوق کو دیکھنا موت سے ہمتیار ہونا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ جب جان نکلے گی تب ہی حسرت دیدار بھی نکلے گی۔ یعنی جیتے جی معشوق کا دیدار نصیب ہو گا نہیں، اور حسرت دیدار میں اس طرح گھر کر گئی ہے کہ جان کے ساتھ ہی جائے گی۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جس طرح دل میں حسرت دیدار ایک گمراہ کے مانند جاگزیں ہے، ایسی گمراہ جو نکلے نہیں، اسی طرح میری جان بھی گمراہ بن کر آنکھوں میں اٹک گئی ہے۔ آنکھوں کو پوری جان کے برابر ٹھہرانا خوب ہے، کیوں کہ اس کے لئے قوی دلیل موجود ہے کہ آنکھوں میں حسرت دیدار ہے اور وہ اسی وقت نکلے گی جب جان نکلے گی۔

۲۰۴/۴ (یہ شعر دیوانِ مجسم کا ہے۔) اس شعر میں جنون کی کیفیت کا اظہار غیر معمولی قوت اور انداز سے ہوا ہے۔ کمال یہ ہے کہ سارے شعر میں کتا یہ ہی کتا یہ ہے اور کسی بھی چیز پر بظاہر کوئی زور نہیں دیا ہے۔ بقول کلیمتھ بروکس (Cleanth Brooks) مشاق فن کا رہنما ہے کہ بعض اوقات کسی چیز کو سرسری بیان کر دینا اسے ممتاز اور اہم بنا دیتا ہے۔ "خار سردیوار" سے لوہے کی کلیں مراد ہو سکتی ہیں جو دیوار پر اس لئے لگائی جاتی ہیں کہ جو لوگ چہار دیواری (مثلاً قید خانہ یا ذہنی شفا خانہ) میں بند ہیں، وہ دیوار پر چڑھ کر اس پار نہ کود جائیں۔ یا یہ ٹھنڈے کانٹے بھی ہو سکتے ہیں جو اسی مقصد سے دیوار پر چڑھائے جاتے ہیں۔ یہ خار سردیوار "ہسر لالہ" ہیں۔ ظاہر ہے کہ لوہے کے کانٹے ہوں یا جاتانی، ان میں پھول تو لگ نہیں سکتے۔ لہذا یہ کانٹے اس لئے ہسر لالہ ہیں کہ وہ خون میں تر ہیں، اور یہ خون ان دیوانوں (جن میں شکلم شامل ہے) کا ہی ہو سکتا ہے جو ان دیواروں کے پیچھے قید ہیں۔ انھوں نے دیواروں پر چڑھ چڑھ کر یا ان کو پھلانگنے کی کوشش میں خود کو لہو لہان تو کیا ہی، کانٹوں کو بھی تر کر دیا۔ اب ہم شکلم سے دو چار ہوتے ہیں۔ بہار تو وہ بھی دیکھ نہیں پاتا لیکن وہ اپنے جنون کے باعث بہار و خزاں گنیا، خزانہ پھول اور سرخ خون میں بھی امتیاز کرنے سے عاری ہے۔ مگر اس کے غیوط ذہن میں بہار کا

تصور اور شاید دھندلی ہی قہنا ضرور ہے۔ خار سردیو ار کو خون میں تردیکھ کر اسے خیال آتا ہے کہ شاید بیمار کا جوش تھا، اور اس قدر پھول کھلے تھے کہ خار سردیو ار بھی لالے کا ہم مرتبہ ہو گیا تھا۔ وہ یہ نہیں سمجھ پاتا کہ یہ پھول کی سرنخی نہیں ہے، بلکہ اس کا اور اس کی طرح کے دوسرے دیوانوں کا لہو ہے جو خار سردیو ار کو سرخا سرخ کر گیا ہے۔ وہ خوش ہو کر معصوم بچوں کی طرح اپنے ساتھی سے کہتا ہے کہ دیکھو نہ اب تک خار سردیو ار مسر لالہ ہے۔ ”دیکھو نہ“ کا فقرہ شکلم کی سادگی اور دیوانگی دونوں پر دلالت کرتا ہے۔ سادگی اس لئے کہ وہ اپنے مخاطب کو اس اعتماد کے ساتھ متوجہ کرتا ہے کہ وہ بھی اس کے مشاہدے میں شریک ہو گا اور اس کی تصدیق کرے گا۔ اور یہی اعتماد اس کی دیوانگی کی بھی دلیل ہے۔ کیوں کہ اگر مجھے سورج نیلا نظر آئے اور مجھے یہ اعتماد بھی ہو کہ دوسرے لوگ میرے مشاہدے کی تصدیق کریں گے، تو ظاہر ہے کہ میرا دماغ قفل ہو چکا ہے۔ ”دیکھو نہ“ میں ایک تحیر ہے، ایک معصوم سادگی اور دیوانگی ہے، اور مشاہدہ خود دیوانے کا ہے۔ اور سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی بات یہ اشارہ ہے کہ خار سردیو ار کی سرنخی شکلم اور اس کے ساتھیوں کے خون کی سرہون منت ہے، لیکن شکلم کو یہ بات بالکل بھول گئی ہے، وہ اسے پھول کے مرادف سمجھ رہا ہے۔ ایسا شعر میر جیسے لوگوں سے بھی تمام عمر میں دو ہی چار بار سرزد ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اس شعر اور اس غزل کے مطلع سے فیض حاصل کرتے ہوئے کہا ہے، اور خوب کہا ہے۔

شفتی ہو مئی دیوار خیال

کس قدر خون بہا ہے اب کے

ناخن نے ”خار سردیو ار“ کا پیکر اپنے رنگ میں برتا ہے۔

رہہ، غلی میں ظالم ترک کر دیتے ہیں ظلم

پاؤں سے کاہل نہیں خار سردیو ار کو

لیکن ان کا دعویٰ اور دلیل دونوں ناقص ہیں۔ روانی البتہ ناخ کے یہاں بہت ہے جس کی بنا پر شعر ممتاز نظر آتا ہے۔

دیوان پنجم

ردیف

(۲۰۵)

اس بستر افسردہ کے گل خوشبو ہیں مرجھائے ہنوز خوشبو=خوشبود
اس نکبت سے موسم گل میں پھول نہیں یاں آئے ہنوز

آنکھ لگے اک مدت گذری پائے عشق جوج میں ہے
لٹے ہیں معشوق اکثر تو لٹے ہیں شرمائے ہنوز

ایسی معیشت کر لوگوں سے جیسی غم کش میر نے کی مصیبت=دکن بکن
برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے بہت

۲۰۵/۱ مطلع کا مصرع اولیٰ اگرچہ ہر طرح سے رواں اور سبک ہے لیکن اسے خارج از بحر قرار دیا جاسکتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ عام طور پر ان تمام اشعار کی تقطیع بحر متقارب میں کی جاتی ہے۔ یعنی یہ فرض کیا جاتا ہے کہ وہ بحر جس میں میر نے یہ شعر اور نیکوؤں دوسرے شعر کہے ہیں، وہ بحر متقارب کی ایک شکل ہے۔ بحر متقارب کا سالم رکن ”فعلن“ ہے اور اس کی فرعیں حسب ذیل قرار دی گئی ہیں۔ (۱) فعل (بہ تحریک عین) (۲) فعل (بہ سکون عین) (۳) فعلن (بہ سکون عین) (۴) فعل (۵)

قبولان۔ لہذا اس بحر کے اشعار میں کوئی رکن ایسا ہو جس کی تقطیع مندرجہ بالا سوازیں میں سے کسی پر نہ ہو سکتی ہو، تو اسے خارج از بحر قرار دیا جائے گا۔ مصرع زیر بحث میں اگر ”بستر افسردہ“ کو مرکب مانا جائے تو دوسرا رکن فعلن (پہر یک عین) ٹھہرتا ہے، اور مصرع بحر سے خارج ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر ”بستر افسردہ“ کو مرکب نہ مانا جائے تو تقطیع درست ہو جاتی ہے اور مصرع وزن میں رہتا ہے۔ لہذا اگرچہ ”بستر افسردہ“ ذرا کم رواں ہے، لیکن اسے ہی صحیح ماننا پڑے گا۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ان اشعار کو بحر متقارب فرض کرنے کی وجہ کیا ہے؟ قاری میں یہ بحر (یعنی ان اشعار میں جو بحر استعمل ہوتی ہے) دستیاب نہیں، لہذا پرانے عروضی مصنفوں نے اس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اردو میں اس بحر کا رواج میر کے ذریعہ ہوا۔ سودا کے یہاں اس میں خال خال ہی غزلیں ہیں۔ میر و سودا کے پہلے شمالی ہند میں کسی اہم شاعر کے یہاں اس کا وجود میرے علم میں نہیں ہے، سوائے میر جعفر زٹلی کی ایک قلم کے، جو ۱۶۹۰ کے آس پاس کی ہے۔ لیکن چونکہ میر جعفر زٹلی ”استاذ“ قسم کے شاعر نہ تھے، اس لئے اس بات کا امکان کم ہے کہ انھوں نے یہ بحر خود ایجاد کی ہو۔ اغلب یہ ہے کہ یہ بحر اس زمانے کی اردو شاعری میں، یا عوامی شاعری میں موجود تھی۔ لیکن چونکہ قاری اساتذہ کے یہاں اس بحر کا پتہ نہیں، اس لئے یہ دعویٰ بے دلیل رہ جاتا ہے کہ اس کی بحر فارسی اصولوں کی رو سے طے ہونی چاہئے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ یہ ہندی بحر ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ ہندی میں کسی ایسی بحر کا پتہ نہیں چلتا جس میں زیر بحث بحر کی تمام خصوصیات پائی جائیں۔ اگر یہ ہندی بحر ہے تو بھی اس پر فارسی قاعدوں کا اطلاقی کرنا اور اس کی بحر خود متعین کر کے ان مصرعوں کو خارج از بحر قرار دینا غلط ہے جو فارسی قاعدے کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔ کیوں کہ ہندی بحر سے فارسی قاعدوں کی پابندی کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ایسی صورت میں کرنا یہ چاہئے کہ ان شاعروں کو ہی نمونہ اور قاعدہ ساز (normative) قرار دیا جائے جنہوں نے اس بحر کو کثرت سے استعمال کیا۔ اس اصول کی روشنی میں دیکھئے تو میر نے اس بحر میں جو بھی کیا وہی صحیح مانا جائے گا، کیوں کہ اس بحر کو استعمال کرنے میں وہ اول ہیں، اور انھوں نے اسے کثرت سے استعمال بھی کیا ہے۔ جعفر زٹلی میر سے بہت پہلے ہیں، لیکن انھوں نے اس بحر کو صرف ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ لہذا ان کی اولیت ثابریاتی (statistical) ہے، اور انھوں نے اس بحر کو اتنی کثرت سے برتا بھی نہیں کہ ان کے عمل کی روشنی میں قاعدے بن سکیں۔ لہذا اس بحر کی حد تک میر ہی کا عمل قاعدہ ساز (normative) ٹھہرتا

ہے اور اگر ایسا ہے تو ہمیں یہ کہنے کا کوئی حق نہیں کہ یہ بحر دراصل متقارب ہے۔ اور چونکہ متقارب کی فروع میں فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آتا، اس لئے میر کا مصرع خارج از بحر ہے۔ یعنی ہم لوگ میری کے ذریعہ اس بحر سے پوری طرح واقف ہوئے ہیں، لیکن دعویٰ یہ کہتے ہیں کہ اس کے قاعدے ہم مقرر کریں گے۔ اور میر کا جو شعر ان قاعدوں کی خلاف ورزی کرے گا، ہم اسے خارج از بحر گردانیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریق کار غیر منطقی اور غیر منصفانہ ہے۔ صحیح طریق کار یہی ہے کہ ہم میر کے عمل کو قاعدہ ساز (normative) ماننے ہوئے یہ کہیں کہ چونکہ میر نے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) استعمال کیا ہے، اس لئے یہ صحیح ہے۔ ہاں مگر مزید تحقیق کی روشنی میں اس بحر کا وجود فارسی میں ثابت ہو جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ فارسی قاعدے کی رو سے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا استعمال درست نہیں۔ میر کے یہاں اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا ورود شاذ ہے، لیکن بالکل معدوم نہیں۔ بعد کے شعرا (قافی، سیاب) نے فعلن (بہ تحریک عین) اس بحر میں کثرت سے استعمال کیا ہے اور اکثر عروضوں کے نزدیک خارج از بحر شعر کہنے کے ملزم ٹھہرے ہیں۔

اس طویل (لیکن شاید کارآمد) بحث کے بعد شعر کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ خیال ہلا لیکن اچھوتا ہے۔ بستر کو افسردہ کہنا بدلتی بات ہے۔ ظاہر ہے کہ بستر عاشق کا ہے، اور اس پر جو پھول ہیں وہ یا تو اصلی ہیں یا پھولدار چادر کے ہیں۔ ”اس کہت“ سے مراد وہ خوشبو ہے جو معشوق میں تھی۔ موسم گل تو آگیا ہے، لیکن معشوق نہیں آیا۔ معشوق جیسی خوشبودار لے پھول ہوتے تو بستر افسردہ نہ ہوتا۔ عام پھولوں میں وہ خوشبو کہاں؟ یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر معشوق پاس ہوتا تو یہی پھول جو بستر پر مہمائے پڑے ہیں، دوبارہ کھل اٹھتے اور بستر کی افسردگی جو (پھولوں کے پڑ مرده ہونے کے سبب سے ہے) دور ہو جاتی۔ ”یاں“ کا لفظ بھی اچھا ہے، کیوں کہ یہ بستر، گھر، اور بازار تینوں جگہوں کی طرف اشارہ رکھتا ہے۔ شار احمد فاروقی ”ہنوز“ کو ”ہونے کے باوجود“ کے معنی میں لیتے ہیں کہ اس بستر کے پھول مہمائے ہونے کے باوجود خوشبودار ہوتے ہیں لیکن مجھے ان معنی کا قرینہ شعر میں نظر نہ آیا۔ یہی معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں کہ میرے بستر پر جو پھول میں خوشبو ہے وہ ہنوز مہمائے ہوئے ہیں کہ ان میں معشوق کے بدن کی خوشبو نہیں ہے۔

۲۰۵/۲ میر حسن نے اس مضمون کو اپنے انداز میں کہا ہے۔

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا

اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

میر کے یہاں ”پاے عشق جو بچ میں ہے“ بہت لطیف فقرہ ہے، اور استعارے کا حکم رکھتا ہے۔ کیوں کہ اس میں عشق کسی تیسری ہستی کی طرح عاشق و معشوق کے درمیان نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی اور شخص موجود ہوگا تو معشوق شرمائے گا۔ ۲۰۶/۳ میں اس مضمون کو اور بھی کھل کر اور بالکل نیا رنگ دے کر پیش کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں میر حسن کی طرح کھائے سے کام لیا گیا ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ معشوق نے بھی اقرار محبت کیا ہے، بس اتنا ہے کہ دونوں کی آنکھیں چار ہوئے مدت گزر گئی ہے۔ معشوق پر یہ بات کھل چکی ہے کہ کوئی ہم پر مرتا ہے۔ معشوق کے شرمانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے دل پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہے۔ لیکن ابھی اظہار محبت شاید کسی طرف سے ہوا نہیں ہے، معاملہ ابھی اوائل ہی میں ہے۔ اس لئے کہ ”آنکھ لگے اک مدت گزری“ کے سوا اور کوئی بات مذکور نہیں۔ اگر معشوق کے دل پر اثر نہ ہوتا تو مدت کی گزری ہوئی بات کو بھول چکا ہوتا۔ لیکن چونکہ اب بھی وہ شرمایا ہوا سامنا ہے، اس لئے اقلب ہے کہ وہ بھی حشر ہوا ہے۔ پورے شعر میں پردہ داری، گھریلو محسوسیت اور ایک پورے تہذیبی ماحول کا اس قدر دھماکا ہے کہ معاملہ عشق سے بڑھ کر معاملہ زندگی کی ترجمانی کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر حسن کے یہاں چونکہ مرد و ایام کا اشارہ نہیں ہے، اس لئے ان کے شعر میں معنویت کم ہو گئی ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۰۶/۳۔

۲۰۵/۳ یہ شعر بڑا سہ بیت ہے، یعنی تین شعر پورے کرنے کے لئے درج کیا گیا ہے۔

لیکن خوبی سے یکسر خالی بھی نہیں ہے۔ مصرع اوٹی میں میر کو ”غم کش“ کہہ کر مصرع ثانی میں ہمایوں کے رونے اور غم کرنے کا نیا جواز پیدا کیا ہے۔ یعنی ہمایوں میر کی موت کے ماتم میں نہیں، بلکہ ان کی دردناک زندگی اور موت کو یاد کر کے روتے ہیں کہ کیسی تکلیف سے وہ جئے اور مرے۔ اور عام مضمون تو موجود ہی ہے، کہ میر اگر چہ غم کش تھے، لیکن لوگوں کے ساتھ ان کا رہن سہن اور برتاؤ اتنا اچھا تھا کہ ان کو مرے ہوئے عرصہ ہو گیا لیکن لوگ اب بھی ان کا غم کر رہے ہیں۔

(۲۰۶)

۵۵۰

كـب سـے آنـے كـچـے ۛن كـشـر يـك نـہـن لـا تـے ۛن ۛنوز
آنـكـھـن مـنـد ۛن اب جـا كـچـے ۛم وے دـكـھـو تو آنـے ۛن ۛنوز

كـہـتا ۛے ۛر سـوں سـے ۛمـن تـم دور ۛوں ۛاں سـے دـفـع ۛكـى ۛو
شـوق و سـاجـت سـر كـر و ۛم ۛاس اس كـے جـا تـے ۛن ۛنوز
سـر كـر دـكـھـو

را تـوں ۛاس كـلے كـل سـوئے نـكـے ۛو كـر ۛے ۛ ۛكـب
دـن كو بـے ۛر دہ نـہـن لـتے ۛم سـے شـر مـا تـے ۛن ۛنوز

سـا جـہ كـے ۛڑ ۛنـے دالے نارغ قـصـل عـلى سـے ۛوئے
جـہل سـے كـتب كـے كـو كـوں مـن ۛم دـل ۛہـلا تـے ۛن ۛنوز

كـل صـد رنـج چـن مـن آنـے با دـغـزاں سـے ۛكـر ۛكـى مـكـے
عـشـق دـنوں كـى ۛہار كـے عـاشـق مـر جـى كـل كـھا تـے ۛن ۛنوز

۲۰۶/۱ شعر مـعـمـول ۛے، لـكـن ۛهاں ۛكـى مـر نـے اـكـ با تـر كـھـ دى ۛے۔ ”دـكـھـو تو آنـے ۛن
ۛنوز“ كـے مـعـنـى حـسـب ذـلـل ۛن۔ (۱) دـكـھـو اب ۛكـى دہ آنـے ۛن كـہ نـہـن۔ (۲) دـكـھـو دہ اب تو آر ۛے ۛن
كـہ اب ۛكـى نـہـن آر ۛے ۛن۔ (۳) دـكـھـو دہ اب ۛكـى نـہـن آر ۛے ۛن۔ (ۛنـنـى اس مـطـبـوم مـن ۛ ۛقـرہ طـر ۛے
ۛے، ۛسـے كوئى كـے، ”ا تـنـى دـر ۛو كـى، اب ۛكـى دہ برا آد ۛو ۛے ۛن۔“

۳۰۶/۲ عام طور پر ”منت سماجت“ مشتمل ہے۔ لیکن میر نے ”شوق و سماجت“ کہہ کر مضمون میں اضافہ کر دیا ہے۔ یعنی شوق کی شدت بھی دکھادی اور اپنی عاجزی اور خوشامد کا بھی ذکر کر دیا۔ ”سماجت“ اردو میں ”خوشامد“، ”تعریف و عاجزی“ کے معنی میں ہے۔ لیکن اس کے اصل معنی ”رشتی“، ”ترشتی“، یعنی ”برابرتا“ ہیں۔ اس پہلو نے شعر میں عجب لطف پیدا کر دیا ہے کہ برتاؤ تو دراصل معشوق کی طرف سے ہے، لیکن بیابانی بھی بے حیائی اور رشتی ہے کہ شوق کے ہاتھوں مجبور ہیں، اس لئے دلیل ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی اس کے پاس جاتے ہیں۔ مومن نے اس پہلو کو بڑی خوبی سے، لیکن انتہائی سنگ میں کہا ہے۔

اس نقش پا کے بعد نے کیا کیا کیا دلیل
میں کوچہ رقیب میں بھی سر کے بل گیا
یہ ضرور ہے کہ مومن کے یہاں کنائے کا لطف ہے، اور میر کے شعر میں روزمرہ زندگی کا انداز۔

۳۰۶/۳ اس سے ملے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲۰۵/۲۔ ایک بالکل نیا پہلو مندرجہ ذیل شعر میں نظر آتا ہے۔

تھیں پیش اور آشنائی کیا آشنا نکا ہیں
اب آشنا ہونے پر آنکھ آشنا نہیں ہے

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث سے قریب مضمون دیوان سوم میں یوں نظم کیا ہے۔

صحبت ہے یہ ویسی ہی اے جان کی آسائش
ساتھ آن کے مونا بھی پھر منہ کو چھپاتا بھی

اس شعر میں عجب طرح کا ابہام رکھ دیا ہے۔ شکایت بھی ہے، مزے مزے کی گفتگو بھی۔ اور اس بات کو ظاہر نہ کرنے کے باعث کہ معشوق ساتھ سونے کے باوجود منہ کیوں چھپاتا ہے، اور اس بات کو بھی واضح کرنے سے گریز کے باعث کہ ”صحبت ہے یہ ویسی ہی“ میں کس طرح کے برتاؤ کی طرف

اشارہ ہے، شعر میں ایک دلچسپ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں بیکر اس قدر عریاں اور جنسیت آمیز (erotic) ہے کہ اس کا عالم دیگر ہو گیا ہے۔ معشوق کی عریانی کو میر نے اور جگہ بھی موضوع بنایا ہے، مثلاً۔

وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پہ اس کے
سوچی گئے تھے صدقے اک جان و مال کیا ہے

(دیوان دوم)

مر مر مجھے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کشن میں

(دیوان دوم)

لیکن یہاں معشوق کی برہنگی اور ہم بستری ایک ساتھ کر کے نہایت جذبات انگیز محاکات پیدا کی ہے۔ معشوق کی عریانی پر آتش نے بھی صدمہ شعر کہے ہیں۔

لگی ہے آگ جو کھل کھلی اڑھایا ہے
تری برہندی گری دو مثالہ کیا کرتا

تا سحر میں نے شب وصل اسے عریاں رکھا
آساں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

آتش کے شاعر درویش و سید محمد خاں دندنے دوسرے شعر کا مضمون تقریباً پورا پورا اٹھالیا ہے۔

عریاں اسے دیکھا کیا میں شام سے صبح
دیکھا نہیں گردوں نے بھی جس کا بدن اب تک

لیکن میر کا شعر ان تینوں اشعار سے بوجہ فوقیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ آتش کے پہلے شعر میں بیکر بہت غیر واضح اور تقریباً المعنی فی بطن الشاعر لگاؤ کا ہے۔ ان کے دوسرے شعر اور دندنے کے شعر میں معشوق کا احترام نہیں، بلکہ اس کے ساتھ ایک طرح کا جبر نظر آتا ہے۔ غزل کی رسمیات کا تقاضا یہ ہے کہ معشوق کا یا تو احترام کیا جائے، یا اس کے ساتھ مکمل کھیا جائے۔ معشوق پر جبر یا اس کی حقیر غزل کا

اعداؤں نہیں۔ میر کے یہاں مصروع اولیٰ کا پیکر حد درجہ جنسیاتی (erotic) اور واضح ہے، اور دھوڑوں پر مبنی ہونے کی وجہ سے اس میں بے حد مضبوطی آگئی ہے۔ (گلے لگ سوتے اور ننگے ہو کر) دوسرا مصروع بھی اتنا ہی مضبوط رکھ دیا ہے، کیوں کہ اس میں بالکل نئی طرح کی حیا بیان کی ہے۔ لیکن یہ نئی ہوتے ہوئے بھی روزمرہ زندگی کے مشاہدے پر قائم ہے۔ میر نے پچھن تک مسلمان گھرانوں میں طریقہ تھا کہ اگر عورت کے والدین یا اور کوئی بزرگ موجود ہوں تو وہ اپنے شوہر کے سامنے نہیں ہوتی تھی۔ مثلاً عورت گھر میں بیٹھی ہوئی اپنے والدین سے بات کر رہی ہو، اور شوہر اندر آ جائے تو عورت اٹھ کر کسی اور کمرے میں یا کسی دوسری طرف چلی جاتی تھی۔ اپنے والدین یا بزرگوں کی موجودگی میں بیوی کا شوہر سے بات کرنا خلاف تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ اس پس منظر میں دیکھئے تو میر کا شعر پھر ایک پوری تہذیب کا ترجمان بن کر سامنے آتا ہے، اور لطف یہ کہ عشق و ہوس کے عریاں بیان سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ مضمون میں ایسا غیر معمولی توازن اور مشاہدے کی سچائی اور انداز کی جدت، یہ سب میر کے علاوہ کس کے بس میں تھا؟ ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ مصروع اولیٰ و مصروع ثانی میں علت اور معلول کا رشتہ بھی ہے۔ یعنی دن کہ بے پردہ نہ ملتا اور شرمانا رات کے کھل کھینے کے باعث ہے۔

۲۰۶/۴ یہ شعر بھی طرافت کا عمدہ نمونہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ابہام بھی پر لطف ہے۔ یعنی ”جہل“ کا تعلق حکم سے بھی ہو سکتا ہے (ہم اپنے جہل کی باعث اور کتب سے بھی) (کتب کے جہل کی وجہ سے) لفظ ”جہل“ میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ہمارا جہل ہے کہ ہم ابھی تک کتب کے لڑکوں میں حق بہلاتے ہیں، یعنی ہمارے جہل کا ثبوت یہ ہے کہ ہمیں لڑکوں سے دلچسپی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہم جاہل اسی درجہ سے رہ گئے کہ ہم نے تعلیم کے بجائے لڑکوں سے دل لگایا۔ یعنی پہلی صورت میں لڑکوں سے دل بہلانا ثبوت ہے جہل کا، اور دوسری صورت میں یہ جہل کا ثبوت نہیں، بلکہ اس کی علت ہے۔ پہلے مصرعے میں خفیف سا امکان اس بات کا بھی ہے کہ تحصیل علمی دراصل بھی تھی کہ چند دن (مثلاً قبل از بلوغ تک) لڑکوں سے دوستی کی جائے اور جب بلوغ و شعور آجائے تو اس کام کو ترک کر دیا جائے۔ گویا ساتھ کے پڑھنے والے تو یہ سب کام دھندے کر کے آگے بڑھ گئے اور گویا اپنی تعلیم کی تکمیل کر کے دنیا کے کام کاج میں لگ گئے، اور ہم ایسے احمق (یا عاقل) ہیں کہ ابھی قبل از بلوغ کے ہی

کاموں میں مصروف ہیں۔ خوب شعر ہے۔

۲۰۶/۵ یہ شعر ایک طرح سے ۲۰۶/۴ کا دوسرا پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اس میں لہجے کی معزونی اور میر کی استقامت عشق پر ہلکا سا طر ہے۔ گویا یہ بھی ایک طرح کا جھل ہے کہ اگرچہ موسم بہار ختم ہو گیا، عشق اور جنون کے دن گزر گئے (مثلاً بڑھا پا آ گیا) لیکن چونکہ میر اس زمانے میں عاشق ہوئے تھے جب عشق و جنون پر بہار تھی (یا میر عشق و جنون کو ہمیشہ بہار یعنی شباب کے عالم میں رکھنے والے شخص ہیں، اس لئے وہ اب بھی گل کھلاتے پھرتے ہیں۔ شعر کی فضا میں عجب طرح کی قطعیت ہے۔ ہر جہ بدل گئی لیکن میر ویسے کے ویسے ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

رويفس

دیوان اول

ردیف س

(۲۰۷)

حیراں ہوں میر نزع میں اب کیا کروں بھلا
احوال دل بہت ہے مجھے فرصت اک نفس

۵۵۵

۴۰۷/۱ یہاں بھی کنائے کی خوبصورتی نے مضمون کی تازگی کو بلند تر کر دیا ہے، حالانکہ اس کی بنیاد معمولی لفظ پر ہے۔ شعر کا بنیادی لفظ ”نزع“ ہے۔ یعنی تمام زندگی تو احوال دل کہنے کا موقع نہ تھا، یا ہمت نہ تھی، یا کسی نہ کسی طرح ضبط کرتے رہے، یا سوچتے رہے کہ آخری وقت میں کہیں گے۔ اب جو آخری وقت آیا تو معلوم ہوا کہ نہ کو بہت کچھ ہے اور فرصت بالکل نہیں۔ نزع کو اک نفس فرصت کہنا بھی خوب ہے۔ انجام بہر حال یہ ہوا کہ احوال دل ظاہر نہ کر سکے۔ ناکامی کا پہلو یہ ہے کہ اظہار احوال کو جس موقع کے لئے اٹھا رکھا تھا، وہ موقع اس قدر نا کافی ثابت ہوا کہ گویا آیا ہی نہیں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ نزع کے عالم میں دل پر جو گذرتی ہے اس کا بیان مقصود تھا، لیکن احوال کی کثرت تھی اور فرصت بہت کم۔ دونوں طرح کے مضمون میں غارت ہے۔ یہ امکان بھی ہے کہ زندگی بھر دل کا احوال کہتے رہے (مثلاً اشعار میں، یا لوگوں سے اور دوستوں سے) یہاں تک کہ دم آخر آہستہ، اور اب بھی دل کا احوال بہت ہے، اس بات کی وضاحت نہ کر کے، کہ دل کا احوال کس سے کہتے رہے ہیں، یا کس سے کہنا چاہتے

ہیں، شعر میں جب جھوٹا نسب چارگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے، گویا خود ہی سے کہتے رہے ہیں۔ یا اپنے احوال کو اتنا اہم اور غیر معمولی سمجھتے ہیں کہ دوسروں کو سنائے بغیر نہیں بنتی۔ ایک طرح کی اضطراری کیفیت (compulsiveness) ہے جو بولنے پر مجبور کئے دیتی ہے۔

جنگ نامہ

ردیف

(۲۰۸)

گرد پھر کے کرتے پہروں پاس پاس=خفاقت، نگہبانی
سو تو ہم لوگ اس کے آس نہ پاس

دل نہ باہم ملے تو بھراں ہے
ہم دے رہے ہیں گوکہ پاس ہی پاس

مرش و دل میں رہے مگر برسوں
واہم ہے پڑ کھیں کھیں ہے قیاس

۲۰۸/۱ شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن میر کا انداز پھر بھی نمایاں ہے۔ معشوق کے سر کے گرد پھر کر پہروں اس کی نگہبانی اور خفاقت میں دو طرح کے لطف ہیں۔ نگہبانی سے مراد یہ ہے کہ وہ کسی اور سے نہ ملے، غلط صحبت میں نہ بیٹھے۔ خفاقت میں مراد یہ ہے کہ اس کو آفات ارضی اور چشم زخم سے محفوظ رکھا جائے۔ دونوں صورتوں میں ”گرد پھرنا“ یعنی اس پر خود کو فضا دور کرتے رہتا خالی از لطف نہیں۔ پھر ”پاس“ کے معنی ”پہر“ بھی ہیں، مثلاً ”پاسے از شب گذشت“ یعنی ”رات کا ایک پہر گذر

”گیا۔“ پہلے مصرعے میں ”پاس“ فارسی لفظ ہے بمعنی ”حفاظت“ وغیرہ۔ دوسرے مصرعے میں ”پاس“ دہی لفظ ہے بمعنی ”قریب“۔ قافیے میں اس طرح کی تکرار کو اردو فارسی والے درست مانتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر قافیے میں لفظ بمعنی دونوں کی تکرار ہو، تو قافیہ لفظ ٹھہرے گا۔ یعنی اگر دونوں مصرعوں میں ”پاس“ کا قافیہ ایک ہی معنی میں استعمال ہوتا تو لفظ ٹھہرتا اور ایٹھے جلی کہلاتا۔ محقق طوسی نے لکھا ہے کہ عربی میں ایسا قافیہ بہر حال غلط ہے۔ شمس الدین فقیر کا خیال ہے کہ اس طرح کے قافیے میں تصحیح کا حسن ہوتا ہے۔ بات صحیح ہے، لیکن جب قافیے کی اساس ہی اختلاف پر ہے، تکرار پر نہیں (کیوں کہ تکرار شرط ہے ردیف کی) تو پھر یہ کہنا کہ آواز متحد ہو لیکن معنی مختلف ہوں تو قافیہ درست ہو جاتا ہے، محض دھاندلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے اساتذہ عروض نے فارسی کی نقل میں اس دھاندلی کو قبول کیا۔ خبر، اور باتوں سے قطع نظر اس شعر کی خشک طراوت بھی خوب ہے۔ ”سو“ کے ایک معنی ”اس لئے“ بھی ہیں، یہ مزید لطف ہے۔ ”پہرا“ بمعنی ”چوکی داری“ اور ”پاس“ بمعنی ”رات کا ایک حصہ“ میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ پھر ”پاس“، ”پہرا“ اور ”سو“ (یعنی ”اے سونے والو!“) میں ایک اور ضلع ہے۔

۲۰۸/۲ اس مضمون کو ذرا مختلف ڈھنگ سے یوں بیان کیا ہے۔

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجری کی سی حالت ہے
ایک کھیں میں دل بے چارہ تو بھی ہم وے کیجئے

(دیوان چہارم)

دیوان چہارم کا اندازہ زمانی ہے شعر زیر بحث کا رنگ خشک اور نیاداری جیسا (matter of fact) ہے۔ عادل منصوری کا شعر یاد آتا ہے۔

کہنے کو ایک شہر میں اپنا مکان تھا

نفرت کا رنگ زار گرد درمیان تھا

میر کے شعر میں پاس ہی پاس رہنے میں حالت مناکحت کی طرف بھی اشارہ معلوم ہوتا ہے۔

”پاس آنا“، ”پاس جانا“ کے محاورے ہم ہستری کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ ”قلاں صا حبہ قلاں کے پاس ہیں“ یا ”پاس رہتی ہیں“ کا محاوراتی مفہوم یہ ہے کہ ان کا آپس میں تعلق ہے۔ معمولی لفظوں سے

انتا کچھ ٹھوڑا لیتا میرا کمال ہے۔

۲۰۸/۳ اس کو تفکیک کا ہی شعر کہنا پڑے گا، حالانکہ میر کے یہاں اس قدر کٹھور لہجے کی تفکیک بہت شاذ ہے۔ خدا کا مقام عرش ہے، دل کو بھی خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ ”رہے“ بمعنی ”رہتا ہے“۔ یعنی ہمیں معلوم تو ہے کہ خدا عرش پر اور دل میں رہتا ہے۔ لیکن برسوں سے ہمارا یہ عالم ہے کہ ہم اس کے وجود کو وہم یا قیاس گردانتے ہیں۔ ”کہی“ کی جگہ ”کہیں“ استعمال کر کے یہ گمان پیدا کیا ہے کہ ممکن ہے خدا کہیں اور ہو۔ جہاں تک عرش اور دل کا سوال ہے، یہ تو ہمیں فرضی ہی لگتے ہیں۔ کہیں (عرش پر یا دل میں) اس کا رہنا قیاس سے معلوم ہوتا ہے، اور کہیں صرف وہم معلوم ہوتا ہے۔ ”مگر“ اور ”پر“ کی تکرار ناروا ہے، ان میں سے ایک محض بھرتی کا ہے۔ لیکن میر کے زمانے میں اس طرح کے استعمالات اگر مستحسن نہیں تو جائز ضرور تھے۔ ”مگر“ کو ”شاید“ کے معنی میں اور ”کہیں کہیں“ کو ایک فقرہ فرض کیا جائے تو یہ عجیب نہیں رہتا، لیکن معنی کمزور ہو جاتے ہیں۔ یعنی ہم شاید برسوں تک عرش پر رہے، یا دل میں رہے۔ یہ ہے تو وہم لیکن کہیں کہیں قیاس کا رنگ رکھتا ہے۔ وہم نے قیاس قوی ہوتا ہے، کیوں کہ قیاس میں عقل (Reasoning) کام کرتی ہے اور وہم بے بنیاد ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ مصرعے کی تشریوں ہو: ”ہے [یعنی خدا ہے] کہیں کہیں وہم ہے، کہیں کہیں قیاس۔“ یعنی ”ہے“ کو ”ہونے پر“ کے معنی میں ٹھہرایا جائے۔

رویش

دیوان اول

ردیفش

(۲۰۹)

ہر جزو سے دست و نقل اٹھتے ہیں خروش دست و نقل = ہم آغوش
کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش

ابر دے کج ہے موج کوئی چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے بھی کسی کا گوش

۵۶۰

شب اس دل گرفتہ کو وا کر بزور سے
پیٹھے تھے شیرہ خانے میں ہم کتنے ہرزہ گوش شیرہ خانہ = شرب خانہ
ہرزہ گوش = معمولی باتوں پر زور صرف کرنے والا جنہوں کا کام کرنے والا
آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو
مہرت بھی ہے ضرور تک اے جمع چیز موش تجر موش = ڈھین

جمید جس نے وضع کیا جام کیا ہوا
دے مہبتیں کہاں گئیں کید ہر وہ نائے دلوش

جر لالہ اس کے جام سے پاتے نہیں نشاں
ہے گو کنار اس کی جگہ اب سیو بدوش کوہارت پست کا زہا
میں سے وطن نکالتے ہیں

مجموعے ہیں بید جاے جوانان سے گسار
بالاے ظم ہے خشت سر ہر سے فروش

۵۶۵

۲۰۹/۱، ۲۰۹/۲ یہ دونوں اشعار آپس میں مربوط ہیں۔ سمندر سے میر کی دلچسپی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے (۵۳/۳)۔ آئندہ بھی ہمیں ایسے اشعار ملیں گے جن میں میر نے سمندر، طوفان اور ظالم کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ میر نے سمندر کبھی دیکھا نہ تھا، اس لئے سمندر کے پیکروں کی یہ گونا گونی ان کے تخیل کی رسائی کا حیرت خیز کارنامہ ہے۔ سمندر پر جتنی پیکروں کی کثرت میں بھی یہ دو شعر اپنے نرالے، تقریباً بے مثال تخیل اور محاکات کی بنا پر رنگ و رنگ اور ڈھنگ میں شاہکار نظر آتے ہیں۔ ”خروش“ کے معنی ”شور و فریاد“ کے ہیں۔ میر نے لہروں کے اتار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والے شور کو آپس میں ہم آغوش دکھا کر آواز کو جسم دے دیا ہے۔ ثبوت بھی موجود ہے، کیوں کہ سمندر کی ایک لہر چڑھتی ہوئی آتی ہے، شور بد پا ہوتا ہے۔ لہر کنارے سے ٹکرا کر واپس جانے لگتی ہے اور پھر شور اٹھتا ہے۔ لیکن وہ لہر ابھی پوری طرح واپس نہیں ہوتی کہ دوسری لہر چڑھتی آتی ہے اور اس کا شور بلند ہوتا ہے۔ اس طرح دونوں طرح کے خروش ایک دوسرے کی آغوش میں گم ہو جاتے ہیں۔ اب یہاں سے تخیل ایک نیا موڑ لیتا ہے۔ جب سمندر اس طرح جوشاں و خروشاں ہے تو یقیناً اس کے اندر کوئی ظالم ہوگا، کوئی وجہ ہوگی جو وہ اس قدر مشتعل ہے۔ شاید کسی کاراڑ (محبت، عرفان، یا اس طرح کا کوئی بھاری اسرار) اس کو سونپ دیا گیا ہے، اور اس راز کے وزن سے بے قرار ہو کر یا اس کے روحانی ابھراؤ کی بنا پر سمندر ایک طرح سے وجد میں آ گیا ہے۔ لہریں ہم آغوش ہو رہی ہیں اور لہروں کا خروش بھی آپس میں ہم آغوش ہو رہا ہے۔ دوسرے شعر میں اسی پیکر کی توسیع ہوتی ہے۔ موج کا قوس نما پیکر ظاہر کرتا ہے کہ یہ موج نہیں، بلکہ کسی معشوق کا امد ہے، اور بلبہ، جو آنکھ سے مشابہ ہوتا ہے، وہ کسی کی چشم جتنا ہے۔ جب

اہرے معشوق موج کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو اس کو دیکھنے کے لئے سمندر بلبلے کی آنکھ سے کام لیتا ہے۔ یعنی سمندر خود ہی معشوق ہے اور خود ہی عاشق۔ پھر سمندر کی مد میں جو موتی ہیں وہ کسی معشوق یا کسی حسین کی بات کی طرح آب و بار، سدا دل اور لطیف ہیں اور وہ سیب جن میں موتی بند ہیں، کسی کے گوش شوق ہیں جنہوں نے موتی جیسی بات کو فوراً اپنے اندر رکھ لیا ہے۔ فرض کہ پورا سمندر عشق، عاشق، معشوق، حسن اور فقرہ کا نگار خانہ ہے۔ ممکن ہے اسی باعث سمندر کو جوش ہو، ممکن ہے کبھی وہ راز ہے جس نے سمندر کو اس درجہ بے قراری بخش دی ہے۔ دونوں شعروں میں محفل کا پھیلاؤ، اس کی بے تکلفی اور آزادی اس درجہ ہے کہ بالکل مارک شاگال (Marc Chagall) کی تصویروں جتنی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ ان کے مقابلے میں قلص کاشی کا شعر، اگرچہ غروش کے ہی دیکر پر مبنی ہے، اور تمثیل کے اعتبار سے بھی خوب ہے، بالکل بشر معلوم ہوتا ہے۔

از تار سید گیسٹ کہ صوفی کند غروش
سیلاب چوں بہ بحر رسدی شود غروش
(پہ تار سید گی کی بنا پر ہے کہ صوفی اس
قدر نالہ کرتا ہے۔ ورنہ سیلاب تو جب
سمندر سے مل جاتا ہے تو خاموش
ہو جاتا ہے۔)

میر کے یہاں ”یارب“ کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ یہ نداء سیہ بھی ہے اور استغاثہ بھی۔
دونوں صورتوں میں خدا سے خطاب معنی خیز ہے، کیوں کہ خدا نہ صرف سمندر کا خالق ہے، بلکہ وہ راز بھی
جو سمندر میں غروش و جوش پیدا کر رہا ہے، خدا ہی کا بخشا ہوا ہے۔

عشق سے چاہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

(دیوان سوم)

۲۰۹/۳ تا ۲۰۹/۷ اس قلمے کا مضمون بالکل پیش پا افتادہ ہے۔ لیکن اس میں بیان کی بعض نہایت باریک خوبیاں ہیں، جن کی بنا پر یہ اعلیٰ شاعری کی مثال بن گیا ہے، اور اس کیلئے کا عمدہ ثبوت فراہم کرتا ہے کہ شعر کی خوبی معنی (یعنی موضوع سخن) پر نہیں بلکہ بیان (یعنی اسلوب) پر قائم ہوتی ہے۔ حسب ذیل نکات قابل غور ہیں۔ (۱) انداز افسانوی اور ڈرامائی ہے۔ اور افسانے کو مبہم اور نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ مبہم اس لئے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ صدا دینے والا کون تھا؟ کوئی ناصح، یا کوئی ہم خیال مدعی یا کوئی صداغ غیب، یا پھر یہ خود ان بادہ نوشوں (یا کم سے کم شکم) کی باطنی آواز تھی؟ نامکمل اس لئے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ اس آواز کا، اور ان حقائق کو سن کر جو کہ اس آواز نے بیان کئے، سننے والوں پر کیا اثر ہوا۔ اور نہ ہی شکم خود اس واقعے کے ذریعے یہ لہجہ راست ہمیں کوئی سبق سکھانے یا کسی عمل (مثلاً سے نوشی) کے ترک کی تلقین کرتا ہے۔ بس دو الگ الگ اور بظاہر غیر متعلق واقعات بیان کر دئے گئے ہیں۔ کچھ دوست اپنی دل گرنگی کو دور کرنے کی غرض سے سے خانے میں جمع ہوتے ہیں۔ ایک آواز آتی ہے جو گزشتہ سہ لوشوں اور سہ نوشی کی گزشتہ محفلوں کے گزرنے، اور اس طرح ان محبتوں کے عبرتناک اختتام کی تفصیل بیان کرتی ہے۔ اس کے بعد پھر خاموشی (the rest is silence) جیسا کہ بیکٹ (Beckett) نے کہا تھا۔ یہ خاموشی خود کس قدر معنی خیز ہے، اس کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو۔ (۲) دل گرفتہ کو ’بزدورے‘ داکرنے کی بات بظاہر خوش آئند ہے۔ لیکن پہلے تو یہ غور کیجئے کہ ’بزدورے‘ میں ایک طرح کا تشدد یعنی (violence) یا ایک طرح کا جبر ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو داکرنے کی کوشش دراصل اس پر ایک طرح کا جبر ہے، اور یہ کہ دل اس قدر گرفتہ ہے کہ زور صرف کئے بغیر داکر بھی نہیں سکتا۔ لیکن دوسرے مصرع میں انھیں لوگوں کو جو دل گرفتہ کو بزدورے داکر رہے ہیں، ’ہرزہ کوش‘، یعنی فضول کام کرنے والے کہا ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو داکرنے کی کوشش یا داکرنے کا عمل دراصل ایک کار فضول ہے۔ اس کی کئی دہائیں ہو سکتی ہیں، مثلاً یہ کہ دل تھوڑی دیر کے لئے وا ہوا بھی تو کیا اور نہ ہوا بھی تو کیا؟ یا یہ کہ دل پر جبر کر کے اسے داکرنے میں کیا لطف ہے؟ اگر خوش خوشی وا ہو تو ایک بات بھی ہے۔ یا یہ کہ جو لوگ دل کی گرنگی دور کرنا چاہتے ہیں وہ ہرزہ کار ہیں۔ دل کا تو مصرف ہی یہی ہے کہ وہ گرہ کی مانند گرفتہ رہے۔ (۳) پھر ان لوگوں کو تیز ہوش کہا گیا ہے۔ یہ بظاہر بھی ہو سکتا ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ جو شخص ان کو پکار رہا ہے وہ ان کی تعریف کر کے یا ان کی غیرت کو متوجہ کر کے اپنی بات کو سننے کے لئے انھیں پوری

طرح تیار کر رہا ہے۔ (۳) جشید کو جام کا وضع کرنے والا یعنی اس کو خوانے والا، دریافت کرنے والا یا گڑھنے والا کہا گیا ہے۔ عربی زبان میں ”وضع“ کا مصدر کسی فرضی یا جھوٹی چیز کو بنانے کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے، مثلاً جھوٹی حدیث کو ”موضوع“ (بمعنی گڑھی ہوئی، بنائی ہوئی) کہا جاتا ہے۔ (۵) جشید کا ذکر پہلے کیا ہے، یعنی جام بنانے والا یا خوانے والا مقدم ہے، اس کی مصنوع موضوع۔ جشید اور اس کی صحبت نامے دونوں تو جام کے بغیر بھی تھے، اور جام کی زندگی جشید کے بعد بھی باقی رہ سکتی تھی۔ (۶) اس لئے پہلے جشید کے خاتمے کا بیان کیا، پھر کہا کہ اب اس کا جام بھی باقی نہیں۔ ہاں لالے کا پھول (جو جام سے مشابہ اور شراب کے رنگ کا ہوتا ہے) باقی رہ گیا ہے۔ یعنی جام جشید بھی مٹ گیا، اب اگر کوئی جانتا چاہے کہ وہ کیسا رہا ہوگا، تو بس لالے کا پھول دیکھ لے، جس میں جام سے مشابہت تو ہے، لیکن وہ خود کار جام نہیں کر سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ چونکہ اس سے افیون پیدا ہوتی ہے جو مسکن اور بے ہوشی آور ہے، لہذا ایک طرح سے وہ جشید کے جام جہاں نما پر ایک زہر خند ہے۔ جام جہاں نما میں دنیا کا اگلا پچھلا حال دکھائی دیتا تھا۔ لالے کے جام سے جو چیز حاصل ہوتی ہے وہ مسکن اور خواب آور ہے، یعنی وہ خبر کی جگہ بے خبری پیدا کرتی ہے۔ لالے میں چونکہ سیاہ داغ ہوتا ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ”نشان“ بہت خوب ہے۔ افیون کا طرزِ مزہ محض تپا سی نہیں ہے، کیوں کہ اگلے مصرعے میں ”کوکنار“ کا ذکر کیا گیا ہے۔ (۷) بید کو بھٹوں سے تشبیہ دیتے ہیں، لہذا جہانان سے گسار کی جگہ بید کا جھومنا حرام فیضی اور عبرت ناک انجام کا اشارہ ہے۔ بید کو بید بھٹوں کہنے کی تین وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ بید کی پتیاں بہت بکھری بکھری اور جھگی ہوئی ہوتی ہیں اور آشفٹ گیسو کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر بید کا درخت بہت نازک اور ہلکے سے کا ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہلکا ہونے کے باعث یہ درخت بہت ذرا سی ہوا میں بھی لرزش میں آجاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ اس کی پتیوں سے پانی کی بوندیں پگھلتی ہیں۔ اس وجہ سے اسے انگریزی میں weeping willow کہتے ہیں۔ لہذا بید کا جھومنا دراصل اس کی لرزش اور فضا ہست کی نگاہی ہے۔ جہانان سے گسار کے جھومنے اور بید کے جھومنے میں جو مشابہت ہے وہ خوف ناک اور درد انگیز تاثر رکھتی ہے۔ (۸) خشتِ خم وہ اعنف ہوتی ہے (یا کوئی بھاری چیز) جس سے شراب کے مٹکے کا منہ بند کرتے ہیں۔ پھر بے فروش کی کھوپڑی جس خم کے لئے خشت کا کام کر رہی ہو، اس خم میں کیسی شراب ہوگی، اس کا تصور بھی محال ہے۔ سارا سے خانہ اجڑ گیا ہے، شاید کسی حملہ آور فوج نے بے نوشوں،

سائقوں، سب کو متوجہ کرنا ہے، اور یوڑھے پیرمیاں کا سرکاٹ کے غم سے پرکھ دیا ہے۔ اس عمل میں اگر مزاج اور استحقار ہے تو بھی لرزہ خیز ہے، اور اگر محض غمی (casual) سفاکی ہے تو وہ اور بھی لرزہ خیز ہے۔ جابھی اور دیرانی کے لئے اس سے بڑھ کر استعارہ کیا ہوگا؟ گات فریڈ بن (Gottfried Benn) کی شاعری کا ایک حصہ خوف آگیاں پیکروں سے ملو ہے۔ لیکن اس کے یہاں بھی ہالائے غم ہے خشک سریر سے فردش کا جواب نہ نکلے گا۔ یہ بھی تصور کیجئے کہ جب سرکاٹ کر غم کے منہ پر رکھا ہوگا تو خون کی دھارہ اور پھر قطرے، دیر تک غم میں کرتے ہوئے شراب کو نگین بناتے رہے ہوں گے۔ ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ زمانہ بدلا ہے، کل جو میرے کدہ اور پیرمیاں تھا، اس کا سرکاٹ کر خشک غم بنا دیا گیا ہے۔ اب نئے ساقی اور نئے بادہ گسار ہیں۔ کل کو ان کا بھی شاید یہی حشر ہوگا۔ نظیر اکبر آبادی نے ”خشک پائے غم“ کی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن ان کا مضمون مختلف ہے ج

تو جس باخشک پائے غم تھی داں سر رکھ دیا ہم نے

خود میر کے یہاں ”خشک غم“ کے لئے ملاحظہ کیجئے ۳/۳۔ زیر بحث غزل پیکر کی عمرت، معنی آفرینی اور شور انگیزی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

دیوان دوم

ردیف

(۲۱۰)

اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش خواہش = مطلوب

۲۱۰/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے دیکھئے ۲۰۹/۱۔ یہاں بھی حسب معمول میر کا
تخیل سمندر کے مضمون میں نئے رنگ سے موجزن ہے۔ پگھلی ہوئی اٹھتی لہر کے لئے آغوش کی تصویر
خود نہایت بدیع ہے، اس پر یہ مضمون کہ دریا کو بھی کسی سے ہم آغوش ہونے کی تمنا ہے، اور اسی وجہ سے وہ
لہروں کو (جو دریا کا جوت ہیں) آغوش کی طرح بلند کرتا رہتا ہے۔ یہ معشوق کے سوا کون ہوگا جس سے
خود دریا کو بھی ہم آغوشی کی آرزو ہے اور جس کو اپنی طرف مائل کرنے کے لئے وہ ہر دم اپنی آغوش واکرتا
ہے۔ یہاں استعاراتی لہجہ کا مضمون بھی ہے، اور معشوق کو مرکز بنا کر ہر تجربے کو معشوق ہی کے پاس منظر
میں محسوس کرنے اور اگلیز کرنے کا بھی مضمون ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ جدید شاعر اس مضمون کو
کس طرح برتتا ہے، بحر علوی کا شعر ملاحظہ ہو۔

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کری نے اس کو دیکھ کے آغوش واکرتا

موج اور دریا کے اشتیاق کا مضمون دیوان اول میں یوں بیان کیا ہے۔

اسی دریاے خوبی کا ہے یہ شوق

کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں

”خواہش“ بمعنی ”مطلوب“ یا ”مقصود“ کلمات میں نظر نہیں آیا۔ ”قرہنگ اثر“ میں اثر صاحب

نے بھی تصریح نہیں کی، حالانکہ محاورہ موجود ہے: ”میں نے اپنی خواہش حاصل کر لی“، یا اگر اس میں

شک ہو تو میر نے استعمال کر کے دکھائی دیا ہے۔ مصرع ثانی کی تشریوں ہوگی: ”دریا کو یہ کس کا یوں و

کنار خواہش (یعنی مطلوب یا مقصود) ہے؟“

دیوان پنجم

ردیف

(۲۱۱)

غصے میں ماضیوں نے مرے کی ہے کیا تلاش
تکوار کا سا گھاؤ ہے جیسے کا ہر خراش

صحت میں اس کی کیوں کے رہے مرد آدمی
وہ شورش و شگ دہے تہ و تابش و بدعاش

آباد اجڑا لکھنؤ چھروں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بعد و باش

۲۱۱/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن ”طعمہ“ دو معنیوں میں ہے، یعنی ”بھٹی“ ”برہمی“ بھی ہے اور ”بھٹی“
”ریخ و خم“ بھی۔ ”عاش“ ”بھٹی“ ”یا“ ”جگ“ ہے۔ جلیل مالک پوری نے میر کے ایک اور شعر کی سند
پر ”خراش“ کو شخص کر و درج کیا ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ میر کے زمانے کے بعد اسے مونث ہی مانا جاتا
ہو گیا ہے۔ آفاق بخاری نے اپنی ”معین الشعراء“ میں مونث و درج کر کے میر کا وہ شعر حاشے میں نقل کیا

ہے جسے جلیل ماکچوری نے اپنے رسالہ ”تذکیر و تانیف“ میں ”خراش“ کی تذکیر کی سند کے لئے لکھا ہے۔ سودا کی ایک پوری غزل ہے جس کی مدنیف علی ”کا خراش“ ہے۔

ماہ تو تھ یاد ابرو میں ہے سینے کا خراش

کس بسولے سے ہے کم یہ ہر سینے کا خراش

مکن ہے ”خراش“ قدیم اردو میں محض ذکر رہا ہو۔ آج کل مرے سے محض موصف ہے، چنانچہ

آفاق ماری نے ذوق کا شعر لکھا ہے۔

لبر بے صد فضا طرک بلال عید

سینے میں میرے ناخن غم کی خراش ہے

۲۸/۲ دوسرے مصرعے کی بندش لا جواب ہے۔ ایک بھی فعل نہیں۔ سب اسامی اسامی ہیں اور بات پوری کندی ہے۔ ایک مصرعے میں معشوق کو اتنی گالیاں شاید ہی کسی اور نے دی ہوں۔ پہلے مصرعے میں یہ بھی کتابیہ ہے کہ جو لوگ ایسے معشوق کی محبت میں رہتے ہیں وہ آدمیت کی صفت نہیں رکھتے، مکن ہے نامرد ہوں۔ ”مرد آدمی“ کا فقرہ آج کل زیادہ تر طعنا استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہاں بھی اسے طعنے فرض کیا جائے تو پہلا مصرع خطابیا اور استغما مایہ ہو جاتا ہے کہ مرد آدمی، تم اس کی محبت میں کیوں کر رہے؟ ”شعخ“ اور ”شک“ یہاں پر لطف دینا، کیوں کہ دونوں کے اوجھے معنی بھی ہیں اور برے بھی۔ ”اوباش“ کے ایک معنی چنگ ”ماسیان، پست قسم کے لوگ“ بھی ہیں، اس لئے ”اوباش“ اور ”بدمعاش“ (یعنی جس کا طرز زندگی یا طرز معاش ناپسندیدہ ہو) میں بھی ایک مناسبت ہے۔ میر نے لفظ ”اوباش“ کو تنہا بھی ”معشوق“ کے معنی میں استعمال کیا ہے مثلاً۔

بھیلریں تھیں اس احمدے غم دار کے بچے

لاکھوں میں اس اوباش نے نکو اور چلائی

(دیوان دوم)

غرض مصرع کافی میں نری گالیاں نہیں، بلکہ در پردہ معشوق کی تعریف کے بھی کچھ پہلو ہیں۔

خوب کہا ہے۔

۲۱۱/۲ ملاحظہ ہو ۱۳۷/۲ جہاں میر اور لکھنؤ سے ان کی ناراضگی پر متصل لکھنؤ ہے، اور میں نے کاظم علی خاں کے اس نظریے کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع کے چند برسوں کے علاوہ میر نے لکھنؤ میں بڑی خوشی کے دن گزارے اور بعد کے دیوانوں میں میر نے لکھنؤ کی شکایت پر مبنی ایک بھی شعر نہیں کہا ہے۔ متذکرہ ذیل خاصے مشہور شعر میں میر نے دلی کو ”خراپہ“ کہا ہے، لیکن پھر بھی اسے لکھنؤ سے بہتر قرار دیا ہے۔

خراپہ دلی کا رہ چہ بہتر لکھنؤ سے تھا

وہیں میں کاش مر جاتا مگر اسے نہ آتا جاں

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان ہجرت تک آتے آتے میر کو لکھنؤ بھی خراپہ معلوم ہونے لگا تھا، اور خراپہ بھی ایسا کہ جو صرف ہلوؤں سے آباد ہے۔ تاریخ نے کانپور کی برائی میں کئی شعر کہے ہیں، اور بعض جگہ ان کا قصہ کھ درد بان ہونے کی منزل تک پہنچ گیا ہے۔

یہ تو سچے کھاتے ہیں زعموں کو کانپور کے لوگ

کہ پیسے مردوں کو کھاتے ہیں زراغ گونگا میں

لیکن میر نے جس تسلسل اور جتنی سے لکھنؤ کو برا کہا ہے، اس کی مثال شاید کسی اور شاعر اور کسی اور شہر کے تعلق سے نہیں ملے۔ شعر زیر بحث میں ”آباد اجڑا“ کا تضاد خوب ہے، اور اس بات کا ثبوت ہے کہ اچھا شاعر صرف دھوکہ کو بھی استعارے کی ملازمت میں لے آتا ہے۔

ردیف ع

دیوان پنجم

ردیف ع

(۲۱۲)

۵۷۰ کیا ہم کا قافہ اس میں اپنا رکھاتی ہے دور سے شمع
وہ ننھ نک اور صر نہیں کرتا داغ ہے اس کے غور سے شمع

آگے اس کے فردغ نہ تھا جلتی تھی بھی سی بھس میں
جب تو لوگ اٹھا لیتے تھے شتابی اس کے حضور سے شمع

چلنے کو جو آتی ہیں ستیاں میر سنجیل کر جلتی ہیں
کیا بے صرف و زلت جلی بے بہرہ اپنے شعور سے شمع

۲۱۲/۱ اس بحر کے لئے ایسی زمین ایجاد کرنا اور پھر اس میں ایسے شعر نکالنا اعجاز سخن گوئی
ہے۔ کلیات میں چار شعر ہیں، میں نے دل پر پتھر رکھ کر ایک شعر کم کیا ہے، ورنہ چاروں ہی شعر عمدہ
ہیں۔ اس زمین میں شعر ہونا ہی مشکل تھا، اور اس قدر تک سکھائے درست شعر تو شاید غالب سے بھی نہ
ہو سکتے۔ غالب اور میر ہمارے دو شاعر ہیں جو مشکل زمیوں کو اس طرح برتتے ہیں کہ اکثر ان پر مشکل

ہونے کا گمان ہی نہیں گذرتا۔ ان کے برخلاف شاہ نصیر، تاج مصطفیٰ، ذوق وغیرہ کی مشکل زمینیں واضح طور پر مشکل معلوم ہوتی ہیں۔ یعنی یہ لوگ استاد ہی بھانے میں سارا زور صرف کر دیتے ہیں، شعر تو بن جاتا ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں ہوتی۔ غالب اور میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس قدر پر معنی شعر کہتے ہیں اور اس قدر رواں شعر کہتے ہیں کہ زمین کے اشکال کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ معنی کا حسن اور کلام کی روانی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ شاہ نصیر وغیرہ کے یہاں شعر کا بیشتر حسن زمین ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی مشکل زمینیں دلی غزلوں کا قاری زمین کی طرف پہلے متوجہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کم لوگوں کو خیال گذرے گا کہ ”تاخیر بھی تھا، حیاں گیر بھی تھا“ اور ”مہماں کئے ہوئے، چراغاں کئے ہوئے“ بہت ہی مشکل زمینیں ہیں۔ زیر بحث غزل میں قافیہ بے ڈھب ہے، اور ردیف ”(سے شمع)“ ایسا رکھی ہے کہ اس معنی کلام پیدا ہونا بہت ہی مشکل ہے۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ فانوس کا کام دراصل شمع کی حفاظت کرنا ہے۔ لیکن فانوس کی بنا پر شمع صاف نظر نہیں آتی، صرف ایک روشن ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ لہذا شمع کو ”دور“ کہنے کا جواز پیدا ہو گیا۔ ”جھکا کے معنی“ جھلک“، ”چمک“ تو ہیں ہی، لیکن خوب صورت چہرے یا خوب صورت چہرے کی جھلک کو بھی ”جھکا“ کہتے ہیں۔ چونکہ خوب صورت لوگوں کو شمع سے تشبیہ دینے ہیں اس لئے ”جھکا“ بمعنی ”حسین چہرہ“ بہت مناسب بھی ہے۔ اب اس مصرعے کے صرف دو غور کیجئے۔ ایک طرح پڑھئے تو یہ مصرعہ حقیر ہی ہے۔ ”کیا دکھائی ہے“، یعنی فضول دکھائی ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں۔ اس کا منہ ہی نہیں جو معشوق کی موجودگی میں اپنے کو دکھائے۔ جیسے کوئی کہے، ”تم مجھے کیا دکھاتے ہو، میں خود سب سمجھتا ہوں۔“ لہذا مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر بیٹھی ہوئی اپنی چمک یا اپنا چہرہ دور سے دکھا رہی ہے تو یہ کام بالکل فضول اور لا حاصل ہے۔ دوسری طرح پڑھئے تو مصرعہ استغہای ہو جاتا ہے، یعنی آیا شمع فانوس میں چھپ کر دور سے اپنا جلوہ دکھا رہی ہے، یا وہ کچھ اور کام کر رہی ہے؟ یعنی فانوس کے اندر بیٹھ کر وہ دور سے اپنا جلوہ نہیں دکھا رہی ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ معشوق تو شمع کی طرف پیٹھ کئے بیٹھا ہے، ایک لمبے کے لئے بھی وہ شمع کی طرف رخ نہیں کرتا۔ شمع اس کے اس برتاؤ کو غرور پر محمول کرتی ہے، اور اس وجہ سے شمع رنجیدہ ہے۔ ”(داغ ہونا“ = ”رنجیدہ ہونا“) شمع کی مناسبت سے ”داغ“ میں دو دیکھتے ہیں۔ داغ کو روشن فرض کرتے ہیں، شمع بھی روشن ہے، لیکن شمع کی

روشنی اس کی اپنی نہیں، بلکہ اس داغ کی بدولت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ بجھی ہوئی شمع کا گل بھی داغ کہلاتا ہے۔ اب دونوں مصرعوں کا ربط یوں قائم ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر سے اپنا جھکا دکھارتی ہے، تو اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ وہ معشوق کے غرور کی وجہ سے رنجیدہ اور دل شکستہ ہے۔ لہذا وہ سامنے نہیں آ رہی ہے، پس فانوس میں منہ چھپائے ہوئے دور دور بیٹھی ہے۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کی برابری کا خیال ہو، یا شمع کو ارمان ہو کہ معشوق سامنے آئے گا تو میں اپنے روشن چہرے کا مقابلہ اس کے چہرے سے کروں گی۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کے جمال سے لطف اندوز ہونے اور اس کے حسن سے اپنی آنکھیں سینکے کی تمنا ہو۔ بہر حال، معشوق اپنے غرور حسن میں اس دور چنگن ہے کہ وہ شمع کی طرف رخ ہی نہیں کرتا۔ اس لئے شمع داغ ہے اور فانوس میں بند ہو گئی ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ فرض کریں تو بھی معنی یہی نکلتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اب مصرع ثانی کی حیثیت مصرع اولیٰ کے جواب کی ہے۔ یعنی کوئی شخص پوچھتا ہے کہ شمع جو فانوس میں ہے تو کیا اس وجہ سے کہ وہ اپنا جلوہ دور سے ہی دکھانا چاہتی ہے؟ مصرع ثانی میں جواب ہے کہ نہیں، اصل معاملہ یہ ہے کہ چونکہ معشوق اس کی طرف منہ نہیں کرتا، اس لئے شمع غم سے داغ ہے اور اس باعث اپنا منہ فانوس کے پردے میں چھپائے ہوئے ہے۔

۲/۱۱۲ مطلع کے مضمون کو اس شعر میں عجب ذرا مائی رنگ دے دیا ہے۔ شکلم کا لہجہ ایسا ہے کہ اسے عاشق بھی فرض کر سکتے ہیں، معشوق کی محفل کا کوئی تماشا ہی بھی، یا پھر خود معشوق کا کوئی خادم یا حاضر باش بھی۔ الفاظ ایسے رکھے ہیں کہ ان میں مصوم استہباب اور سادہ تحسین کا رنگ ہے۔۔۔ مبالغہ آمیز بات ہے، جو واقعہ بیان کیا ہے وہ خود مبالغے پر مبنی ہے (یعنی اس بات پر کہ جو شمع ٹھیک سے نو نہیں دیتی یا بجھنے لگتی ہے اسے مجلس سے ہٹا کر اس کی جگہ دوسری شمع رکھ دی جاتی ہے۔) لیکن شکلم کا لہجہ اتنا سادہ ہے کہ مبالغے کا گمان نہیں ہوتا، بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ شکلم کو واقعی اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کے سامنے سے شمع کو جربا جربا اٹھالیا جاتا تھا وہ اسی وجہ سے تھا کہ معشوق کے روئے روشن کے آگے شمع کا چراغ جل نہ پاتا تھا۔ ”بھی سی“ جلتی تھی، اس لئے اس کا اٹھالیا جانا ضروری اور فطری ہی تھا۔ ”بھی سی جلتی تھی“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) اس کی روشنی کم معلوم ہوتی تھی۔ (۲) وہ ٹھیک سے جل نہ پاتی تھی، دھوئیں دے رہی تھی، یا لگتا تھا اب بجھنے والی ہے۔ شعر کی محاکات غضب کی ہے۔ اور محاکات سے مراد

محض تصویر کشی نہیں، بلکہ کسی صورت حال کو اس طرح بیان کرنا کہ نظم کا نقطہ نظر، قاری کے نقطہ نظر پر حاوی ہو جائے۔ یعنی قاری وہی دیکھے جو نظم نے دیکھا ہے۔

۲۱۲/۳ کیا یہ لحاظ مضمون، کیا یہ لحاظ اسلوب، اس شعر کا جواب پوری شاعری میں نہ ملے گا۔
لفظ ”ستیاں“ ہی اس قدر غیر متوقع اور تازہ ہے کہ درجنوں غزلیں اس پر فگار ہو سکتی ہیں۔ پھر ”سنجبل کر جلتی ہیں“ کی ندرت دیکھئے۔ مراد ہے ”لہانیت خاطر سے جلتی ہیں“ یا ”رک رک کر جلتی ہیں“ یا ”سوچ سمجھ کر جلتی ہیں“۔ لفظ ”سنجبل“ میں یہ سارے اشارے مضمر ہیں، ایسا لفظ تلاش کر لینا روزمرہ پر غیر معمولی مہارت کی دلیل ہے۔ سستی ہونے والی عورتوں کو عرفان ذات اور آگاہی وجود حاصل ہے۔ معشوق کے بغیر وہ اپنے وجود کو مکمل یا فضول سمجھتی ہیں، اس لئے جب معشوق چلا یا جاتا ہے تو وہ خود کو بھی چلا لیتی ہیں۔ ان کا یہ جیسا سوچ سمجھ کر اور بلا آنسو بہائے اور آہستہ آہستہ ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شمع کو دیکھو، اسے اپنا شعور نہیں۔ جلتی وہ بھی ہے، لیکن وہ آنسو بہاتی جلتی ہے، اس کو معلوم نہیں میں کیوں جلائی جا رہی ہوں۔ اس کا جلتا کسی کام کا نہیں۔ شمع اپنے شعور سے بے بہرہ اس وجہ سے ہے کہ معشوق سامنے ہے پھر بھی وہ جلتی ہے۔ یا پھر اس وجہ سے کہ وہ جلتے پر مجبور تو ہے، لیکن اسے یہ معلوم نہیں کہ میں کس لئے جل رہی ہوں، روشنی پھیلانے کے لئے، یا معشوق سے مقابلہ کرنے کے لئے، یا معشوق کے سامنے اپنی عاجزی کے اظہار کے لئے۔ شمع کا جلتا محض مشقی فعل ہے۔ ستیاں جان بوجھ کر جلتا اختیار کرتی ہیں۔ یعنی صرف جان دینا کوئی اہم بات نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اپنے وجود سے آگاہی ہو، اور اس آگاہی کے ساتھ موت کو اختیار کیا جائے۔ جو شخص شعور ذات کے بغیر موت کو بھی قبول نہ کرتا ہو، اس کے بارے میں یہ کہنا کہ میر کی شخصیت میں انصافیت تھی، میر کے کلام سے ایک معصوم بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ صوفیانہ نقطہ نظر سے دیکھئے تو اس شعر میں انسان کامل کی مکمل تعریف ہے۔ انسان کامل کو بھی موت آتی ہے، لیکن وہ موت اس کے شعور وجود کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی جب اسے اپنی ہستی کا عرفان حاصل ہو جائے تب ہی وہ ہستی مطلق کی طرف رجوع کرتا ہے۔ جب اپنا عرفان حاصل ہو تو پتہ لگے کہ میں کیا نہیں ہوں؟ اور جب یہ معلوم ہو جائے کہ میں کیا نہیں ہوں تو پھر میں وہ بننے کی کوشش کروں جو میں نہیں ہوں اور اس طرح اپنی ہستی کو مکمل کرنے کی سعی کروں۔ انسان خاکی کی تکمیل اسی میں ہے کہ وہ فنا ہو جائے، یعنی وجود

کلاہری کی حد بند یوں کے پار نکل جائے۔ لہذا جب پرے شعور ذات کے ساتھ قکا اختیار کرتے ہیں تو تکمیل حاصل ہوتی ہے۔ اور جب بعض حشری طور پر، بے شعوری میں جان دے دیتے ہیں تو وہ بے صرف یعنی بے قائدہ موت ہوتی ہے۔ مولانا روم نے مشنوی کے دفتر ششم میں اس نکتے کو یوں واضح کیا ہے۔

جاں بے کندی و اندر پردہ ای زانکہ مردن اصل بدناوردہ ای
تانبہ میری نیست جاں کندن تمام بے کمال نردباں نائی بہ یام

☆

چوں نہ مردی گشت جاں کندن دراز ملت شود صبح اے صبح طراز

☆

نے چٹاں مرگے کہ درگورے روی مرگ جدلی کہ در نورے شوی

☆

ہنس قیامت شو قیامت را نہیں دیدن ہر چیز را شرط است ای
تانبہ گردی او نہ دانی اش تمام خواہ آں انوار باشد یا ظلام

☆

عقل گردی عقل را دہنی کمال عشق گردی عشق را بنی محال
(تو نے بہت جان کھپائی لیکن تو پردے میں ہے، کیوں کہ مرنا اصل تھا،
اور وہ تو نے حاصل نہ کیا۔ جب تک تو مرنے چائے جان کھپانا مکمل نہیں ہے۔ میٹھی
کے مکمل ہوئے بغیر تو کو ٹھے پر نہیں جاسکتا۔ جب تو نہ مرا تو جان کھپانا دراز ہو گیا۔
صبح کے وقت جان دے دے، اے طراز کی (خوبصورت) صبح۔ (لیکن) ایسی
موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بلکہ تبدیلی کی موت کہ تو نور میں پہنچ جائے۔ تو
قیامت بن جا، قیامت دیکھ لے۔ ہر چیز کے دیکھنے کی شرط یہ ہے کہ جب تک وہ
چیز خود نہ بن جائے گا، اس کو پورا نہ سمجھ پائے گا، خواہ وہ نور ہو، خواہ تاریکی۔ تو عقل
بن جائے تو عقل کو کاملاً جان لے گا۔ تو عشق بن جائے تو عشق کا حسن دیکھ لے
گا۔) (بعض تغیرات کے ساتھ یہ ترجمہ قاضی محمد حسین کا ہے۔)

لہذا اتنی جب جان دیتی ہے تو اس شعور کے ساتھ کہ وہ نہیں رہی ہے، بلکہ اپنے مطلوب میں تبدیل ہو رہی ہے۔ یعنی مطلوب عدم میں ہے تو میں بھی عدم میں ہوں۔ (بقول مولانا روم، ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بلکہ ایسی موت کہ تو عالم نور میں پہنچ جائے۔) مجلس کو روشن کرنے والی شمع ان نکات سے بے خبر ہے، اس لئے اس کا مرنا بے حاصل ہے۔ بلکہ وہ مرنے بھی نہیں، صرف جلتی رہتی ہے، اپنے شعور سے بے بہرہ۔

”متی“ لفظ مصحفی نے ایک دوبار استعمال کیا ہے، لیکن ”ستیاں“ معنی ”وہ عورتیں جو جیتی ہوئی ہیں“، اور ہی عالم رکھتا ہے۔ مصحفی کے یہاں ایک جگہ ”ستیاں“ بروزن قاطن ہے، لیکن مضمون بہت معمولی ہے۔

کوئی ہندو ستیاں میں کم کسی کی داد کو پہنچا
ہوئے لاکھوں ہی عاشق اور ہزاروں ستیاں جلیاں
مصحفی کے شعر کی مضبوطی اس کی شور انگیزی ہے تو میر کا شعر شور انگیزی کی معراج ہے۔ معنی کی
کثرت اور کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا شعر اچھا ترن کوئی کا نمونہ ہے۔

ردیف غ

دیوان پنجم ردیف غ

(۲۱۳)

کیا کہئے میاں اب کی جنوں میں سید اپنا بکسر داغ
ہاتھ گلوں سے گھدے ہیں شمع خط ہے سر پر داغ

داغ جلانے فلک نے بدن پر سرو چراغاں ہم کو کیا
کہاں کہاں اب مریم رکھیں جسم ہوا ہے سرا سر داغ

۵۷۵ صحبت درگیر آتے اس کے پیر گزری ساعت نہ ہوئی درگیر وہاں صاف ہوتا
جب آتے ہیں گھر سے اس کے تپ آتے ہیں اکڑ داغ

جلتی چھاتی پہ سنگ زنی کی تختی لپام سے صبر
گری سے صری آتش جل کی سلسلے ہوئے وئے حرق داغ

۲۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع اولیٰ کے دوسرے کلمے میں فصل کے
حذف سے کلام میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی ”اپنا سید بکسر داغ ہے“ کہنے میں وہ بات نہیں جو ”اپنا سید

یکسر داغ“ میں ہے۔ مثلاً یہ بیان بہتر ہے: ”میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ نگار، گریباں تار تار“۔ اور یہ بیان کم زور ہے: ”میں اپنا حال کیا کہوں سینہ نگار ہے، گریباں تار تار ہے“۔ میر اور غالب دونوں کو فعل کے حذف میں خاص درک تھا۔ میرا خیال ہے یہ خصوصیت فارسی اور پراکرت میں مشترک ہے۔ دوسرے مصرعے میں شمع کی طرح سر پر داغ ہونا، سرو چہ اغان کی یاد دلانا ہے۔ اگلے شعر میں اس کا ذکر بھی ہے۔ داغوں کے باعث ہاتھوں کو گلہ متہ سے قہقہہ دینے کے لئے ملاحظہ ہو ۶/۳۔

۲/۱۱۳ ”داغ سوختن“ یعنی ”داغ پیدا کرنا“ یا ”داغنا“ فارسی میں بھی ہے اور انگریزی میں بھی To burn a scar on something کا محاورہ ہے۔ میر نے فارسی سے ترجمہ کیا لیکن انیسویں کے یہ خوبصورت محاورہ عام نہ ہوا۔ ”آمنیہ“ اور ٹیلیس میں اس کا ذکر نہیں۔

جناب عبدالرشید نے دستی بیجا پوری کی مثنوی ”خاور نامہ“ (۱۶۳۰) کا ایک شعر نقل کیا ہے جس میں ”داغ جلانا“ استعمال ہوا ہے۔ اگرچہ مجھے اس کی قرأت مشکوک لگتی ہے لیکن یہ امکان پھر بھی ہے کہ ”داغ جلانا“ کا محاورہ دکن میں ہوا اور میر نے اسے وہاں سے لیا ہو۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر کے یہاں ایسے متعدد استعمالات جو دکن میں بھی ہیں۔ ”داغ جلانا“ سیر حال نامانوس ہے اور عام نہ ہو سکا۔

”سرو چہ اغان“ ایک طرح کی آتش بازی بھی ہوتی ہے اور نکڑی یا چاندی کا ورشت نہا فریم بھی جس میں چراغ لٹکائے جاتے ہیں۔ لیکن ”چہ اغان ہم کو کیا“ کا فقرہ ”چہ اغان کردن“ کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ قدیم ایران میں سزا کا ایک طریقہ تھا کہ مجرم کے سر میں جگہ جگہ سوراخ کر کے ان سوراخوں میں روشن شمعیں کھنکھناتے دیتے تھے۔ اس سہانہ سزا کو ”چہ اغان کردن“ کے شاعرانہ نام سے تعبیر کرتے تھے۔ اس طرح پورے مصرعے میں درد اور دہشت کی فضا قائم ہو گئی ہے۔ دوسرا مصرع اس کے برابر زور دار نہیں ہے اور نسبتی تھا میری کے ایک مشہور شعر سے براہ راست مستعار ہے۔

یک دل دخیل آرزو دل بہ چہد عانیم
تن ہمہ داغ داغ شدہ پنہ کجا کجا نیم
(ایک دل اور آرزوؤں کا ایک جم غفیر،
اب میں دل کو کس دعا پر لگاؤں؟ جسم

داغ داغ ہو گیا، روئی کا چھا کہاں کہاں
رکھوں؟

نسبتی کا مصرع ادنیٰ بہت عمدہ ہے۔ اس کے برعکس میر کا مصرع ادنیٰ زیر دست اور پر کیفیت اور پر معنی ہے۔ لہذا اگرچہ مصرع ثانی میر نے نسبتی سے مستعار لیا ہے، لیکن ان کا عمل شعر نسبتی کے عمل شعر سے بہتر ہے۔

۲۱۳/۳ ”درگیر شدن“ اور ”در گرفتن“ بھی فارسی کے محاورے ہیں، بمعنی ”موافق ہونا“، ”راں آنا“۔ میر کا یہ ترجمہ بھی مردج نہ ہوا، کیوں کہ لغات میں اس کا ذکر نہیں۔ اس شعر کا وزن بھی میر کے عام نمونے کے مطابق نہیں ہے اور ایک حساب سے اس شعر کو خارج از بحر کہا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲۰۵/۱۔ جہاں تک شعر کے مفہوم کا تعلق ہے، پہلی بات یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی گئی ہیں۔ پہلے مصرعے میں کہہ رہے ہیں کہ جب بھی کبھی وہ آیا بھی ”آتے اس کے“ تو اس کی محبت ایک پہر، ایک گھڑی، بلکہ ایک ساعت بھی نہیں موافق نہ آئی۔ یعنی اس نے کوئی نہ کوئی سخت بات کہہ دی، کوئی حرکت ایسی کی جس سے دل بجائے خوش ہونے کے افسردہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ جب کبھی ہم اس کے گھر ہو کر آئے تو اکثر داغ ہی ہو کر (یعنی رنجیدہ ہو کر) آئے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے جب اس کے گھر سے ہمیں کچھ حقے میں آیا تو اکثر داغ ہی داغ آئے۔ ”پہر، گھڑی، ساعت“ میں محض تکرار تاکید نہیں ہے، بلکہ ان کے الگ الگ معنی ہیں۔ ”پہر“ دن کے آٹھویں حصے کو کہتے ہیں۔ یعنی ایک پہر تین گھنٹے کا ہوتا ہے۔ ”گھڑی“ کے تین معنی ہیں۔ (۱) پہر کا آٹھواں حصہ یعنی ساڑھے بائیس منٹ (۲) ایک گھنٹہ (۳) بہت مختصر مدت، مثلاً ایک لمحہ۔ اسی طرح ”ساعت“ کے بھی دو معنی ہیں (۱) بہت کم عرصہ، مثلاً ایک لمحہ (۲) ایک گھنٹہ۔ اس طرح کا مضمون، کہ معشوق سے رسم و رواج ہے، اس تک ہماری رسائی ہے، لیکن اس سے نسبتی نہیں، میر کا خاص مضمون ہے۔ بعد کے شعرا کے یہاں تو یہ تقریباً معدوم ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے کے ایک مفہوم پر معنی مضمون کو اور جگہ بھی کہہ ہے، لیکن اس لطف کے ساتھ نہیں۔

جی جی گیا تقریباً غیا ر و کچھ کر
ہم اس گلی میں جب گئے تب وہاں سے لائے داغ

(دیوان دوم)

جل گئے دیکھ گری الطیار
آئے اس کو بچے سے تو آئے داغ

(دیوان چہارم)

۴/۲۳ اس شعر کا خاص حسن اس بات میں ہے کہ اس میں بہت سی باتیں بڑی کفایت سے کہہ دی گئی ہیں اور سب باتوں کو دلیل کے ذریعہ مربوط کیا ہے۔ (۱) سیدہ آتش عشق سے جل رہا تھا۔ (۲) یہ آتش بہت جڑ تھی۔ (۳) زمانہ مجھ پر سخت اور تنگ ہو گیا۔ (۴) زمانے کی سختی اور عشق کے باعث بھی ہو سکتی ہے اور خارجی حالات کی بنا پر بھی ہو سکتی ہے۔ (۵) میں نے سختی زمانہ سے تنگ آ کر سینے پر پتھر پیٹے یعنی احتجاج کے طور پر نیا وحشت کی بنا پر نیا سینے کو تباہ کرنے اور خودکشی کرنے کی غرض سے سینے کو پتھروں سے کٹا۔ (۶) سینے میں آگ اس قدر شدید تھی کہ پتھر جو سینے پر پڑے وہ جل کر داغ ہو گئے یا (۷) سینے پر چمک کر رہ گئے اور اب داغ کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ ”سختی ایام“ اور ”سنگ زنی“ میں شلح کا لطف ہے۔ ”داغ ہوئے“ کے معنی ”رنجیدہ ہوئے“، ”آزردہ ہوئے“ لئے جائیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ پتھر آئے تو اس لئے تھے کہ میرے سینے کو لٹا کر دیں، لیکن میری آتش دل کی گرمی نے خود ان پتھروں کو تکلیف پہنچائی، اور وہ آزردہ ہوئے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ پتھر لگنے سے جو نشان پیدا ہوتا ہے اس کو ”داغ سنگ“ کہتے ہیں، اور داغ کو یا قوت (یعنی سرخ رنگ کے پتھر) سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ میرے تمام الفاظ کے امکانات کو روشن کر دیا ہے۔

رويفق

دیوان دوم

ردیف

(۲۱۴)

کیا کہوں تم سے میں کہ کیا ہے عشق
جان کا روگ ہے بلا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے
یعنی اپنا ہی جتا ہے عشق

عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں
کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق

۵۸۰

دلکش ایسا کہاں ہے دشمن جاں
معدی ہے چمدا ہے عشق

معدی = دشمن

دل لگا ہو تو جی جہاں سے اٹھا
سوت کا نام پیار کا ہے عشق

عشق ہے عشق کرنے والوں کو عشق ہے۔ آفریں ہے
کیسا کیسا بیج کیا ہے عشق

۲۱۳/۱ عشق کی روئیف میں میر نے دیوان ششم کے سواہر دیوان میں غزل کہی ہے۔ دیوان اول میں جو غزل ہے وہ اسی بحر میں ہے جس میں زیر بحث غزل ہے، لیکن اس میں صرف دو شعر ہیں۔ دیوان چہارم و پنجم میں عشق کی روئیف کے اشعار سب سے زیادہ شاندار ہیں۔ ممکن ہے ماہرین نفسیات کی نظر میں اس تدریج کی کوئی خاص اہمیت ہو۔ میں تو یہی کہہ سکتا ہوں کہ ان دو ادین کی ترتیب کے وقت میر کی عمر بالترتیب بہتر اور چھبتر سال تھی، اور اس عمر میں عشق کے مضمون کا یہ دلولہ اور جوش کسی روحانی انکشاف کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ زیر بحث غزل میں مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں دو مختلف چیزوں (ایک جسمانی اور ایک مافوق الفطرت) کو خوب جمع کیا ہے۔

۲۱۳/۲ یہ شعر کی مفہوم رکھتا ہے۔ قرآن میں مذکور ہے کہ تمام چیزیں اللہ کی تسبیح کرتی ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھئے تو یہ شعر عارفانہ اور تمجیدی ہے۔ اگر ”عشق“ کو صوفیانہ اصطلاح کے پس منظر میں رکھیں تو یہ شعر صوفیانہ اور درویشانہ ہو جاتا ہے۔ صوفیانہ اصطلاح سے میری مراد ہے ”عشق“ کا وہ تصور جس کی رو سے تمام چیزوں کی حرکت اور ان کے وجود کا باعث عشق ہے۔ جیسا کہ غالب نے کہا ہے۔

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے

پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا منظم کوئی عارف یا خدا رسیدہ شخص نہیں، بلکہ ایک عام عاشق ہے۔ عشق کے غلبے کے باعث اسے دنیا کی ہر چیز میں عشق ہی عشق نظر آتا ہے۔ یا اسے محسوس ہوتا ہے

کہ کائنات کے جو بھی مظاہر ہیں وہ سب کسی نہ کسی کے عاشق یا معشوق ہیں۔ ایو ٹشکو (Evtushenko) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب مجھے کوئی ایسا شخص ملتا ہے جسے میں ناپسند کرتا ہوں، یعنی جب میری ملاقات کسی ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مجھے پسند نہیں آتا، تو اپنی ناپسندیدگی کو روکنے کے لئے میں فوراً یہ خیال کرتا ہوں کہ ممکن ہے یہ شخص بھی کسی کا محبوب ہو۔ اور اگر وہ کسی کا محبوب ہوگا تو اس کے محب کو اس شخص میں کچھ خوبیاں تو نظر آتی ہوں گی۔ میرے شعر میں عاشق شکلم کو بھی ہر جگہ ہر چیز عشق کے جذبے سے متاثر نظر آئے تو کیا عجب ہے۔ سادہ بیانی اور اس قدر معنوی امکانات کے ساتھ، یہ میر کا خاص رنگ ہے۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے۔

یارب کوئی تو واسطہ سر عقلی کا ہے
یک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

(دیوان اول)

عشق سے جا نہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

(دیوان سوم)

دیوان اول کے شعر میں مصرع ادنیٰ کا استعجاب اور استغمای اعجاز بہت خوب ہے، ”سر عقلی“ کے واسطے کا ذکر کرنا اس پر مستزاد ہے۔ دیوان سوم کے شعر میں مکاشفاتی رنگ ہے، لیکن شعر زیر بحث جیسا زور نہیں، کیوں کہ اس کا مصرع ادنیٰ استعجاب اور مشاہدہ دونوں کی کیفیت رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۱۴۱ اور ۱/۲۱۵۔

۳/۲۱۴ ارسطو نے اپنے فلسفہ علم میں بیان کیا ہے کہ اشیا کے بارے میں علم اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب ہم ان کے جوہر (essence) کو جان لیں۔ یہاں تک تو ارسطو اور فلاطون کم و بیش ہم خیال ہیں۔ لیکن ارسطو اس کے آگے جا کر کہتا ہے کہ جب اشیا کے جوہر کو جان لیا جائے تو جانی ہوئی شے اور جاننے والے وجود میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر اسی خیال کا پرتو ہو۔ اسلامی حکماء نے یونانی مابعد الطبیعیات سے بہت کچھ مستعار لیا تھا۔ لہذا ہو سکتا ہے کہ یہ قصور، جو بظاہر

صوفیانہ معلوم ہوتا ہے، اصلاً یونانی ہو۔ اگر یہ بات تسلیم نہ بھی کی جائے تو بھی شعر کا یہ مفہوم اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ انسانی وجود کا جو ہر عشق ہے۔ اور جب عاشق نے اس بات کو سمجھ لیا تو اس نے یہ بھی جان لیا کہ وہ اور معشوق دونوں ایک ہیں۔ کیوں کہ معشوق کے وجود کا بھی جو ہر عشق ہے۔ اور اپنی ہستی کو عشق کا مرہون جان لینے کے باعث عاشق اور عشق، دونوں ایک ہو ہی چکے ہیں۔ لہذا عاشق و معشوق بھی دونوں ایک ہیں۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ”عاشق عشق ہے اور معشوق ہے۔“ لیکن مصرعے کی نثر ایک اور طرح بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی ”عشق معشوق ہے اور عشق عاشق ہے۔“ اب مراد یہ ہوئی کہ عشق کیا ہے؟ معشوق ہے۔ اور عاشق کیا ہے؟ وہ بھی عشق ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو عاشق اور معشوق کے مابین وہ ربط نہ پیدا ہو جس کی بنا پر ایک شخص عاشق اور ایک شخص معشوق ہوتا ہے۔ اگر ”عشق“ اور ”معشوق“ اور ”عشق“ اور ”عشق“ مابین اضافت فرض کی جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ معشوق سے عشق کرنا واصل عاشق سے عشق کرنا ہے۔ اس معنی میں کہ معشوق کی ہستی سے عشق کی ہستی اس طرح واصل ہوگی ہے کہ ایک کو چاہنا دوسرے کو چاہنے کے برابر ہے۔ یا پھر اس معنی میں کہ معشوق جب اچھا لگتا ہے تو اس کے چاہنے والے بھی اچھے لگتے ہیں، جیسا کہ فیض کے شعر میں ہے، مگر بڑے کمزور انداز میں۔

وہ تودہ ہے قصص ہو جائے گی الفت مجھ سے

اک نظر تم مرا معقول نظر تو دیکھو

اس شعر میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو کسی غیر شخص کا معشوق ہونا ضروری نہیں۔ معشوق کا وجود منحصر ہے عاشق پر، اور اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو عاشق کا رتبہ معشوق سے سوا اٹھرتا ہے، یعنی ایسے معشوق سے جو غیر عاشق ہو، کیوں کہ عشق کو اس کی ضرورت نہیں۔

۴/۳۱۴ معشوق کی ایک صفت جمال ہے۔ اللہ کی بھی صفت جمال ہے۔ کہا گیا ہے کہ اللہ جمیل ہے اور جمال سے محبت رکھتا ہے۔ چونکہ بعض صوفیوں کے نزدیک اللہ کی صفات اور ذات میں کوئی فرق نہیں، اس لئے ”اللہ جمال سے محبت رکھتا ہے“ سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اللہ کو خود اپنے سے محبت ہے۔ اس طرح عشق بھی اللہ کی صفت ہوئی۔ لہذا عشق کہیں بندے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو کہیں خدا

کی شکل میں نظر آتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ کہیں تو عشق اس قدر بے چارہ اور حقیر معلوم ہوتا ہے گویا وہ بندہ ہے، اور کہیں وہ اس قدر باوقار اور شکیر ہوتا ہے گویا وہ خدا ہو۔ یا کہیں تو عشق بالکل مید زبوں کی طرح ہوتا ہے اور دالماندہ حال لوگوں کے یہاں گھربناتا ہے، اور کہیں ایسا لگتا ہے کہ تمام کائنات کا اصول عشق ہی ہے۔

۴۱۳/۵ فارسی میں ”مدئی“ دشمن کے معنی نہیں دیتا۔ میر نے اردو محاورے کا فائدہ اٹھا کر ”مدئی“ اور ”مدعا“ کی لطیف رعایت پیدا کر دی ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ ”مدئی“ کو الف مقصورہ سے لکھ کر ”مدئی“ کا لفظ حاصل کریں تو معنی ہوں گے ”دعویٰ کیا ہوا“۔ (اسی سے اردو کا لفظ ”مدئی علیہ“ بنا ہے جسے اب عام طور پر ”مدعا علیہ“ لکھتے ہیں۔) لہذا ”مدئی“ بمعنی ”دعویٰ کرنے والا“ اور ”مدئی“ بمعنی ”دعویٰ کیا ہوا“ اور ”مدعا“ بمعنی ”دعویٰ کی ہوئی چیز“، ان سب تلازمات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) دشمن جاں (ممشوق) ایسا دلکش کہاں ہے؟ (۲) ایسا دلکش دشمن جاں (ممشوق) کہاں ہے؟ ”کہاں“ کے بھی دو معنی ہیں، یعنی ”کس جگہ ہے“ اور ”نہیں ہے“۔

۲۱۳/۶ ”دل لگا ہو“ کے ساتھ ”جی جہاں سے اٹھا“ بہت خوب ہے۔ اور یہ نکتہ بھی ہے کہ ”جی جہاں سے اٹھا“ امر یہ اور تاکید یہ بھی ہے (جی کو جہاں سے اٹھا لو) اور تہذیبی بھی (بس اب جی جہاں سے اٹھنے ہی والا ہے، یا اب جی کو جہاں سے اٹھائی سمجھو)۔ دوسرا مصرع تو غضب کا مضمون رکھتا ہے، کہ جب موت کو بیا سے بلا تے یا پکارتے ہیں تو اسے ”عشق“ کہتے ہیں۔ ”پیار“ اور ”عشق“ میں ایہام تناسب تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کیجئے کہ یہ دورہ ہے ”کسی کو پیار سے بلانا“ ”یا کسی کو پیار سے پکارتا“۔ لہذا جب آپ نے ”عشق“ کہا تو گویا موت کو پیار سے بلایا۔ لہذا یہ نکتہ تو اپنی جگہ پر ہے کہ لفظ ”عشق“ دراصل ”موت“ کے لئے ایک طرح کی euphemism ہے، (یعنی جب کسی بری چیز کا ذکر کرنا ہوتا ہے تو اس کے لئے کوئی اچھا، یا کم سے کم تکلیف دہ لفظ استعمال کرتے ہیں، جیسے ”سانپ“ کو ”ری“ کہتے ہیں۔) دوسرا نکتہ یہ ہے کہ جسے موت سے پیار ہوتا ہے، وہ ”عشق، عشق“ کرتا ہے۔ اور تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جب آپ کسی کو پیار سے بلائیں گے تو اغلب ہے کہ وہ متوجہ بھی ہوگا۔ خوب شعر کہا

ہے۔ (یہ شعر اور اگلا شعر دیوانِ سوم کے ہیں۔)

۷/ ۲۱۳ کیا کیا عشق، یعنی کس کس حال میں اور کس کس رنگ میں عشق۔ ”بہم کیا“ کا فقرہ بہت دلچسپ ہے، کیوں کہ اس میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ عشق کرنے والوں نے ڈھونڈ ڈھونڈ کر طرح طرح کے انداز عشق جمع کئے ہیں۔ گویا عشق ہیرے موتی کی طرح کی چیز ہے جسے لوگ ڈھونڈ ڈھونڈ کر حاصل کرتے اور بڑے شوق سے جمع کرتے ہیں۔ ”کیا کیا“ کا مفہوم عشق کے حال کے علاوہ اس کے مستقبل کا بھی حکم رکھ سکتا ہے۔ یعنی وہ عشق جو جان لے کر چھوڑے۔ وہ عشق جو دیوانہ کر دے۔ وہ عشق جو دنیا ترک کر دے، وغیرہ۔ اس پوری غزل پر قال سے زیادہ حال کی کیفیت ہے، لہجے میں اس قدر تواجد (ecstasy) مولانا روم کی مثنوی کے بعض اشعار اور ان کی بعض رہائش گاہات کے سوا مجھے کہیں نہیں ملی۔ پوری غزل نہایت شور انگیز ہے۔

دیوان چہارم

ردیف

(۲۱۵)

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہئے میاں کیا ہے عشق
کچھ کہتے ہیں سر الٹی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

۵۸۵ عشق کی شان اکثر ہے ارفع لیکن شائیں عجب ہیں شان۔ عفت۔ حالت نکام
مگر ساری ہے دماغِ دل میں گا ہے سب سے جدا ہے عشق ساری۔ بظاہر داں

میر خلاف مزاج محبت موجبِ محی کشیدن ہے
یارِ موافق مل چادے تو لطف ہے چاہِ مرا ہے عشق

۲۱۵/۱ ”میاں“ کو بردزن ”فع“ یعنی بردزن ”جاں“ پڑھا جائے تو بہتر ہے۔ میر نے اس
لفظ کو زیادہ تر بردزن ”جاں“ ہی باندھا ہے، اور کم سے کم مصحفی کے زمانے تک یہی نقطہ مریخ تھا۔ مصحفی
نے تو اسے مصرعے کے شروع میں بھی، یعنی صدر میں بھی باندھا ہے۔
میاں مصحفی کیا خاک گندلی میں اب دل
یہ بہتی گئی کچھ اجڑا لیا کہ نہ پوچھو

شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں ہے، لیکن ”میاں“ کے مخاطب نے ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ ”میاں“ چونکہ معشوق کے لئے بھی آتا ہے، مثلاً مصحفیؒ ہی کا شعر ہے۔

نام پایا ہے زمانے میں میاں

بے وقائی ہی وفا نے حیری

لہذا مفہوم کا ایک قرینہ یہ ہوا کہ خود معشوق نے پوچھا کہ بھائی یہ عشق کیا ہوتا ہے؟ اس کے جواب میں یہ شعر کہا گیا ہے۔ ”خدا ہے عشق“ کے بھی تین معنی ہیں۔ (۱) عشق ہمارا خدا ہے، یا ہمارے لئے خدا کے برابر ہے۔ (۲) خدا عشق ہے، یعنی خدا کی ہستی مجسم عشق ہے۔ (۳) اور کوئی خدا نہیں ہے، عشق ہی خدا ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ خود کوئی جواب نہیں دیا ہے۔ شعر کا آغاز اس بیان سے کیا ہے کہ لوگ بہت پوچھتے ہیں کہ عشق کیا ہے؟ پھر اس سوال کے جواب میں دوسرے لوگوں ہی کے بیانات نقل کر دیئے ہیں، لیکن تاثر یہ دیا ہے کہ جواب دے رہے ہیں۔ کلام (discourse) کا یہ انداز میر کے علاوہ کم شعر اکو نصیب ہوا۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۳ اور ۲/۲۱۷۔

۲/۲۱۵ ”اکثر“ کے معنی اردو میں ”زیادہ تر“ کے ہیں۔ مثلاً ”اکثر لوگوں نے پسند نہیں دیکھا ہے“۔ یا ”گاڑی اکثر دیر سے آتی ہے“۔ لیکن اپنے اصل مفہوم میں یہ محض زیادتی یعنی کثرت کا حکم رکھتا ہے، کیوں کہ یہ ”کثیر“ کی تفصیل ہے۔ لہذا مصرع ادنیٰ کے پہلے کلمے کے معنی ہوئے ”عشق کی عظمت و شوکت متدار اور تعداد کے اعتبار سے بے حد کثیر ہے۔“ ”ارفع“ چونکہ رفع کی تفصیل ہے، لہذا عشق کی شان بے حد کثیر ہونے کے ساتھ ساتھ بے انتہا و بے حد بلند بھی ہے۔ یہاں ”شان“ بمعنی ”حالت“ یا ”کام“ بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عشق کی عظمت و شوکت اکثر، یا زیادہ تر بے حد بلند ہوتی ہے۔ دوسرے کلمے میں ”شان“ محض ”حالت“ کے معنی میں ہے۔ ”عجائب“ کا لفظ بہت ہی خوب ہے۔ کیوں کہ اردو محاورے کی رو سے اس میں طلسمات اور محیر العقول اشیا کا مفہوم ہے۔ (”طلسمات و عجائبات“ اردو کا روزمرہ ہے۔) ”عجائب“ جب واحد استعمال ہو تو اسے ”عجیب“ کی تفصیل کے مفہوم میں لیتے ہیں۔ مثلاً ”بڑی عجائب جگہ ہے“۔ اب اس بات کا ثبوت دینے کے لئے کہ عشق کی حالتیں بہت ہی حیرت انگیز ہیں، مصرع چابی میں دو حالتیں دکھائی ہیں جو متضاد ہیں اور غیر

معمولی ہیں۔ کبھی کبھی تو عشق دماغ و دل میں رواں دواں بھرتا ہے۔ اور کبھی وہ تمام چیزوں سے جدا (یعنی "مختلف" یا "الگ" ہو جاتا ہے) حتیٰ یہ ہے کہ دونوں کیفیات بالکل صحیح بیان ہوئی ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

۲۱۵/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کیا یہ لحاظ زبان اور کیا یہ لحاظ مضمون۔ "لطف ہے چاہ" روزمرہ ہے، لیکن لغوی معنی سے دور نہیں۔ "مزا ہے عشق" میں خالص روزمرہ ہے، کیوں کہ فارسی لفظ "مزا" کو جب اردو میں "مزا" کیا گیا تو اس کے معنی "ذائقہ" ہی نہیں، بلکہ لطف، اور خاص کر حیاتی لطف ہو گئے۔ "مزا ہے عشق" انتہائی برجستہ اور ہندوستانی ہے۔ اس کے مقابلے میں مصرع اولیٰ میں خالص فارسی رکھی۔ "موجب تلخی کشیدن" کا فقرہ سن کر خیال آتا ہے کہ اب اگلے مصرعے میں بھی ایسی ہی کوئی فارسی میں ڈوبی ہوئی گفتگو ہوگی۔ لہذا "لطف ہے چاہ مزا ہے عشق" سن کر ایک خوشگوار متعجب پیدا ہوتا ہے جو ان فقرہوں کے مفہوم کو اور بھی روشن و مستحکم کرتا ہے۔ "تلخی" اور "مزا" کی رعایت بھی ملحوظ رکھئے۔ اب مضمون کو دیکھئے، ایک طرف تو انتہائی دنیا دارانہ اور عملی (pragmatic) ہے کہ خلاف مزاج محبت میں تلخی حاصل ہوتی ہے، ہاں اگر معشوق کا مزاج اپنے مزاج کے موافق ہو تو کیا کہنا۔ لیکن عشق کے رومانی تصور کا واضح اشارہ بھی موجود ہے، یعنی یہ نہیں کہا کہ خلاف مزاج محبت نہ کرنا چاہئے۔ یعنی اس بات کا احساس تکظم کو ہے کہ محبت پر کسی کا زور نہیں۔ محبت یہ نہیں دیکھتی کہ معشوق کا مزاج موافق ہے کہ ناموافق۔ اب اگر معشوق خلاف مزاج نکلا تو تمہاری قسمت، تلخی ہی تلخی سمجھو گے۔ اور اگر تقدیر سے معشوق موافق مل گیا تو پو بارہ ہیں۔ "یا ر موافق مل جاوے" کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر معشوق موافق کیفیت میں مل جائے۔ یعنی وہی معشوق کبھی موافق ہو سکتا ہے اور کبھی ناموافق۔ لا جواب شعر ہے۔ اس غزل کا مقابلہ غزل نمبر ۲۱۷ سے کیجئے۔ دونوں اپنے اپنے رنگ میں شاہکار ہیں۔

(۲۱۶)

نزدیک عاشقوں کے زمیں ہے قرار عشق
اور آسمان غبار سر رنگدار عشق

گھر کیسے کیسے دیں کے پردہ گوں کے ہیں غراب
القصد ہے قرطبہ کہنہ دیار عشق

مارا پڑا ہے افس ہی کرنے میں ورنہ میر
ہے دور گرد وادی وحشت شکار عشق

۲۱۶/۱ یہ بات تو ظاہر ہے کہ ہر شخص ہر چیز کو، اور خاص کر اشیاء و مظاہر کو، اپنی شخصیت کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ غلطی نے اسی لئے کہا تھا کہ ہر چیز کی حقیقت دیکھنے والے کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ لیکن اب میر کو دیکھئے کہ اس کی روشنی میں کتنا دور چکر تھیر کرتے ہیں۔ زمین کو ٹھہرا ہوا فرض کرتے ہیں اور آسمان کو گردش میں فرض کرتے ہیں۔ لہذا عاشقوں کی نظر میں زمین عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی اگر عشق میں وحشت اور آشفتگی کی جگہ ٹھہراؤ آجائے تو گویا اسے زمین جیسا استحکام و استقرار نصیب ہو جائے۔ یاد دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جب عشق میں ٹھہراؤ آجائے تو عاشقوں کو محسوس ہوتا ہے کہ ان کے پاؤں اب زمین پر ٹک گئے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق سے پوچھا جائے کہ یہ زمین، یعنی یہ کرۂ ارض، کیا ہے؟ تو وہ جواب دے گا کہ یہ عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی زمین زمین نہیں ہے بلکہ وہ عالم ہے جب عشق میں آشفتگی اور پریشانی حالی کی جگہ سکون و ثبات آجاتا ہے۔ آخری مفہوم یہ ہے کہ عاشقوں کی نظر میں عشق کا قرار دسکون زمین کی طرح پست و درجہ رکھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں، آسمان چونکہ گردش میں رہتا ہے، اور غبار بھی

گردش میں رہتا ہے، اس لئے عاشقوں کی نظر میں آسمان کی کوئی حقیقت نہیں، سوا اس کے کہ وہ عشق کی رہگذر کا غبار ہے۔ اس میں یہ کتنا یہ بھی ہے کہ عشق کی رہگذر اتنی بلند پایہ ہے کہ آسمان اس کا غبار ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ غبار سر رہ گذار عشق اتنا بلند ہے اور اس قدر تیزی سے گردش میں ہے کہ آسمان معلوم ہوتا ہے۔ اس مفہوم میں یہ کتنا یہ بھی ہے کہ سر رہ گذار عشق اڑتا ہوا غبار (جو عاشقوں کا غبار ہو سکتا ہے) کسی کے ہاتھ نہیں لگ سکتا، وہ آسمان کی طرح دور ہے۔ ”رہ گذار عشق“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ رہ گذار جو عشق کی ہے، یعنی کسی جگہ کسی صورت حال کا نام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ وہ رہ گذار جو عشق کو جاتی ہے۔ اور اگر ”رہ گذار عشق“ کو مرکب تو معنیٰ فرض کریں تو معنیٰ بنتے ہیں ”وہ رہ گذار جس کا نام عشق ہے“۔ اسی طرح ”قرار“ کو ”قول و قرار“ کے معنی میں لے سکتے ہیں۔ اب پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ عاشقوں کے نزدیک عشق کا قول و قرار اتنا ہی ثابت اور مستحکم ہے جتنی زمین۔ غرض جس جگہ غور کریں، ایک عالم نظر آتا ہے۔ مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔

۲۱۶/۲ مطلع کے مقابلے میں یہ شعر معمولی ہے، لیکن ”بزرگوں“ (مرد رسیدہ لوگوں) پرانے لوگوں کے اعتبار سے ”خرابہ کہنہ“ خوب ہے۔ ”خراب“ اور ”خرابہ“ میں تجنیس ہے اور شبہ اشتقاق بھی، کیوں کہ ”خرابہ“ بمعنی ”ویران جگہ“ عربی لغت نہیں ہے۔ ”گھر“، ”دیں“ بمعنی ”راستہ“ اور ”دیار“ میں مراعات الخطیہ ہے۔ یہ کتنا یہ بھی دلچسپ ہے کہ دین کے بزرگوں کے گھر ویران و تباہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ خود ان گھروں کے کینوں کا حال اس سے بھی بدتر ہوگا۔ دین کے بزرگوں کا عشق کے چکر میں پڑ کر اپنی دنیا (اور شاید اپنی عاقبت بھی) خراب کر لینا بھی خوب ہے۔

۲۱۶/۳ مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کو کسی نے خط میں لکھا کہ پہلے تو ذکر و فصل، تسبیح و عبادت میں بڑی لذت و کیفیت ملتی تھی، لیکن اب کچھ دن سے وہ بات نہیں ہے۔ اذکار و اشغال ترک تو نہیں ہوئے ہیں، لیکن پیسے جیسا جوش (خروش نہیں ہے) ایسا تو نہیں ہے کہ خدا خواستہ میں ریاکار یا سیاہ قلب ہوتا چار ہا ہوں؟ اس پر مولانا نے جواب میں لکھا کہ عشق کی ایک منزل وہ ہوتی ہے جب بے قراری اور ذوق و شوق کی شدت ہوتی ہے۔ اس کے آگے کی منزل یہ ہے کہ طبیعت میں ایک طرح کا

ٹھہراؤ آجاتا ہے، وہ غلام اور جوش و خروش نہیں پاتی رہتا۔ مولانا نے لکھا کہ اس منزل کو ”انس“ سے تعبیر کرتے ہیں۔ اب اس نکتے کی روشنی میں میر کا شعر دیکھئے۔ میر بے چارہ عقلاً تو عشق کی واہی و حشت شکار سے دور ہی دور پھلک کاٹتا ہے، لیکن وہ کیا کرے کہ اب وہ عشق سے آگے جا کر انس کی منزل میں ہے، اس کی جان تو اس میں جائے گی ہی۔ عشق کی واہی کو ”حشت شکار“ کہنے کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ واہی ایسی خوف ناک ہے کہ اس میں حشت بھی شکار ہو جاتی ہے۔ ورنہ یوں تو صحر اور دشت اور حشت میں ایک مناسبت ہے، جب حشت ہوتی ہے تو انسان ولوی و دشت کی راہ لیتا ہے۔ لیکن یہ واہی اتنی خوف ناک ہے کہ حشت بھی اس میں شکار ہو جاتی ہے، اگرچہ حشت اور دشت میں ایک موافقت بھی پائی جاتی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ ”حشت شکار“ کو عشق کی صفت فرض کیا جائے اور ”حشت شکار عشق“ کو مرکب تو صلی فرض کر کے یہ کہا جائے کہ وہ عشق جو حشت کو شکار کر لیتا ہے، میر اس کی واہی سے دور ہی دور پھرتا ہے۔ لیکن اب میر میں حشت تو ہے ہی نہیں، وہ انس کی منزل میں ہے جس طرح بھی دیکھئے بالکل نیا مضمون ہے۔ غالب نے بھی حشت عشق کے لئے عمدہ مضمون پیدا کیا ہے۔

صبح قیامت ایک دم گرگ تھی اسد

جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا

”دم گرگ“ یعنی صبح کاذب۔ لیکن غالب کے یہاں انس کا مضمون نہیں ہے۔

دیوان پنجم

ردیفق

(۲۱۷)

۵۹۰

مہر قیامت چاہت آفت نشہ فساد یار ہے عشق
عشق اللہ میاد انہیں کہیو جن لوگوں نے کیا ہے عشق

ارض و سما میں عشق ہے ساری چاروں اور بھرا ہے عشق
ہم ہیں جناب عشق کے بندے نزدیک اپنے خدا ہے عشق

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے یاں پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

عشق ہے باطن اس ظاہر کا ظاہر باطن عشق ہے سب
ہو دھر عشق ہے عالم بالا ایہ ہر کو دنیا ہے عشق

دائر سائر ہے یہ جہاں میں جہاں تھاں متصرف ہے
عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق

ظاہر باطن اول و آخر پائیں ہلا عشق ہے سب
نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آ بھی ہوا ہے عشق

۵۹۵

ایک طرف جبریل آتا ہے ایک طرف لاتا ہے کتاب
ایک طرف پنہاں ہے دلوں میں ایک طرف پیدا ہے عشق

میر کہیں ہنگامہ آرا میں تو نہیں ہوں چاہت کا
میر نہ مجھ سے کیا جادے تو معاف رکھو کہ نیا ہے عشق

۲۱۷/۱ • ۲۱۷/۸ دیوانِ پنجم میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں یکے بعد دیگرے درج ہیں۔ میں نے بڑی کوشش اور فکر کے بعد دو شعر ترک کر کے آٹھ شعروں کی یہ غزل بنائی ہے۔ جو شعر ترک ہوئے ہیں وہ بھی اپنی جگہ پر اتنے عمدہ ہیں کہ انہیں چھوڑتے نہ بنتی تھی۔ موجودہ صورت میں یہ غزل، یا نظم، عشق کی تعریف میں ایسا وجد آفریں اور شور انگیز کلام ہے کہ اس کی نظیر دھوڑنے سے نہ ملے گی۔ مولانا روم نے شتویٰ میں ایک جگہ عشق کی تعریف میں بارہ شعر لکھے ہیں جو عشق کی عملی شکل پیش کرتے ہیں۔ یعنی ان میں یہ بتایا گیا ہے کہ عشق کا تفاعل کیا ہے، عشق سے کیا کیا کام سرزد ہوتے ہیں؟ مضامین کی عدوت اور جھگڑا سادہ بیانی میں پیش کی گئی ہے، اور بلاغت و طاقت کے لحاظ سے، مولانا روم کے شعراں قدرِ خوبصورت اور جذبات انگیز ہیں کہ شتویٰ جیسی طویل اور غیر معمولی نظم کے اعداد بھی وہ ممتاز اور شاہکار معلوم ہوتے ہیں۔

از محبت سدا شیریں می شود	از محبت مس ہا زریں می شود
از محبت درد ہا صافی می شود	از محبت درد ہا شانی می شود
از محبت خار ہا گل می شود	از محبت سرکہ ہا بل می شود
از محبت دارِ تنجے می شود	از محبت بارِ بختے می شود

از محبت سخن گلشن می شود بے محبت روضہ گلشن می شود
 از محبت نار نورے می شود از محبت دیو حورے می شود
 از محبت سنگ روغن می شود بے محبت موم آہن می شود
 از محبت حزن شادی می شود وز محبت غول ہادی می شد
 از محبت نیش فوشے می شود وز محبت شیر موشے می شود
 از محبت سقم صحت می شود وز محبت قہر رحمت می شود
 از محبت خار سوسن می شود وز محبت خاندہ روشن می شود
 از محبت مردہ زندہ می شود وز محبت شاد بندہ می شود

(دفتر دوم)

ان اشعار کی خوبیوں کا تجزیہ کرنے میں بہت وقت صرف ہوگا، لہذا حسب معمول صرف ترجمے

پر اکتفا کرتا ہوں۔

محبت سے کنیاں شیریں ہو جاتی ہیں اور محبت سے تاجا سونا بن جاتا ہے۔
 محبت سے تلخ صاف شراب بن جاتی ہے اور محبت سے درد شفا بخشنے ہو جاتا ہے۔
 محبت سے کانٹے پھول ہو جاتے ہیں اور محبت سے سرکہ شراب ہو جاتا ہے۔
 محبت سے جھنڈے دار تخت شاہی بن جاتا ہے اور محبت سے بوجھ خوش بختی بن جاتا ہے۔
 محبت سے قید خانہ باغ بن جاتا ہے اور بے محبت باغ کوڑا خانہ بن جاتا ہے۔
 محبت سے آگ نور بن جاتی ہے، اور محبت سے شیطان حور بن جاتا ہے۔
 محبت سے پتھر تیل ہو جاتا ہے اور بے محبت موم لوہا بن جاتا ہے۔
 محبت سے غم مسرت بن جاتا ہے اور محبت سے غول، جو لوگوں کو گرہ کرتا ہے، رہنما بن جاتا ہے۔

ہے۔

محبت سے زہر ملاؤ تک شہد بن جاتا ہے اور محبت شیر کو چھ بانہا دیتی ہے۔
 محبت سے بیماری صحت بن جاتی ہے اور محبت سے قہر رحمت میں بدل جاتا ہے۔
 محبت کی وجہ سے کانا سوسن ہو جاتا ہے اور محبت کے ذریعہ گھر منور ہو جاتا ہے۔

محبت مردے کو زندہ کر دیتی ہے اور محبت شاہ کو بندہ بنا دیتی ہے۔

ان اشعار میں وجد کی جو کیفیت ہے وہ بالکل میر کی غزل جیسی ہے۔ یعنی دونوں شاعر خود وجد میں ہیں اور اپنے سننے یا پڑھنے والے کو بھی وجد میں لارہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے الہام کا ور یا ہے اور موزوں الفاظ کے جام میں ذہل کر روح و دل کو میراب کر رہا ہے۔ دونوں میں کائناتی بصیرت بھی ہے اور عشق کی سادہ مزلی بھی۔ ان سب مشابہتوں کے باوجود، میر کے اشعار مولانا روم سے بوجہ بہتر ہیں۔ ان وجوہ کو مختصر فرمایاں بیان کیا جاسکتا ہے۔ (۱) میر کے اشعار میں خود عشق کی ماہیت بیان ہوئی ہے، جب کہ مولانا روم کے یہاں عشق کا محض تقابل بیان ہوا ہے۔ اس تقابل کے ذریعہ ہم عشق کی صفات تو جان لیتے ہیں لیکن عشق کی ذات تک رسائی ہمیں میر کے ہی اشعار کے ذریعہ ہوتی ہے۔ (۲) میر کے یہاں عشق ایک کائناتی حقیقت بلکہ مادرائے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ میر ہمیں ظاہر، باطن، بلند، بالا، زمین، آسمان، ہر جگہ لے جاتے ہیں۔ جب کہ مولانا روم ہمیں زیادہ تر محسوسات تک محدود رکھتے ہیں۔ (۳) مولانا کے اشعار میں خطاب کا لہجہ ہے میر کے یہاں وجد میں آکر رقص کرنے کا۔ (۴) میر کا مضطرب بات تو آسمان زمین کی کر رہا ہے، لیکن اس کا نقطہ نظر انسانی اور زمینی ہے۔ مطلع ہی میں انسانی تجربے کا براہ راست ذکر ہے۔ (۵) ایک بات یہ بھی ہے کہ مولانا کے یہاں مثنوی کی تنگی ہے اور میر کے یہاں سرف و مسلسل غزل کی وسعت اور رنگارنگی۔ فی چالاکیاں مولانا روم کے یہاں میر سے کچھ زیادہ ہی نکلیں گی، لیکن میر کا مجموعی تاثر تیز برست ہوئی بارش کا ہے، جس سے ساری ہستی چند ہی منٹوں میں تر ہو جاتی ہے۔ روانی اور نفسی کی اس فراوانی کے باعث ہمیں میر کے ان اشعار میں فی چالاکیوں کی نسبت کی محسوس ہی نہیں ہوتی۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ میر کے اشعار بالکل ہی سادہ اور محض جذبہ بانی شورش کا براہ راست اظہار ہوں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے:

(۱) مطلع کا مصرع اونی کی طرح پڑھا جاسکتا ہے ع

(الف) مہر قیامت، چاہت، آفت، فتنہ، فساد بلا ہے، عشق

(ب) مہر، قیامت، چاہت، آفت، فتنہ، فساد، بلا ہے، عشق

(ج) مہر، قیامت، چاہت، آفت، فتنہ، فساد بلا ہے، عشق

(۲) مطلع کے مصرع ثانی میں ”عشق اللہ“ درویشوں، فقیروں، قلندروں کی اصطلاح ہے۔ یہ

لوگ ایک دوسرے کو ”عشق اللہ“، ”بابا سدا عشق اللہ“، ”مرشد اللہ“، ”یار سدا را عشق ہے“، ”یا اللہ“، ”مد اللہ“ وغیرہ کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ یہ بات اپنی جگہ پر خود دلچسپ ہے، لیکن مصرعے میں الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔ ممکن ہے ”صیاد“ مناد بی ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے صیاد، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، ان کو ”عشق اللہ“ کہہ کر میرا سلام کہنا۔ ”عشق اللہ“ کی معنویت دوہری ہے، یعنی یہ ایک طرح کا سلام تو ہے ہی، اسی میں یہ پیغام بھی چھپا ہوا ہے کہ عشق ہی خدا ہے، یا خدا ہی عشق ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ”عشق“ مناد بی ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے عشق! جن لوگوں نے عشق کیا ہے انہیں ”اللہ صیاد“ (یعنی یزداں شکار) کہنا۔ مولا ناردم اور اقبال دونوں یاد آتے ہیں۔

بزیر کنگرہ کبریا ش مردانند

فرشتہ صید و پیر شکار و یزداں گیر

(مولا ناردم)

(اس کی کبریائی کے کنگردوں سے

ایسے ایسے جواں مرد پڑے

ہوئے ہیں جو فرشتوں اور

پیشروں اور خود یزداں کو شکار

کر لیتے ہیں۔)

اقبال کا شعر ہے۔

دردشت جنوں من جبریل زبوں صیدے

یزداں بہ کند آدرائے ہمت مردانہ

(میرے دشت جنوں میں جبریل تو ایک

دبلا پتلا اور حقیر چالور ہے، اے ہمت

مردانہ تو یزداں کو اپنی کند میں لے آ۔)

میر کے شعر کا تیسرا مفہوم یہ ہے کہ ”عشق اللہ“ کلمہ فحاشی ہے۔ تعریف کے لہجے میں کہتے ہیں

کہ سبحان اللہ، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، وہ گویا صیاد کی طرح مضبوط اعصاب کے مالک ہیں۔ صیاد

کے اعصاب اگر مضبوط نہ ہوتے تو وہ بے زبانوں کی قریاؤ سے متاثر ہوتا اور انہیں گرفتار نہ کرتا۔ جو لوگ عشق کرتے ہیں وہ ایسے ہی دل گردے والے ہوں گے۔

(۳) دوسرے شعر پر کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۲۱۴ اور ۱/۲۱۵۔ تیسرے شعر میں لفظ ”نظم“ سے فائدہ اٹھا کر ”ناظم“ کا مضمون پیدا کیا ہے جو ابہام پر مبنی ہے۔ پھر اسی مناسبت سے ”موزوں“ لائے ہیں۔ چوتھے شعر میں اللہ کی صفات ”ظاہر“ و ”باطن“ کے حوالے سے ایک نئی بات پیدا کی ہے کہ عشق جب عرش پر پہنچتا ہے تو وہ عالم بالا (= باطن) کی شکل میں نظر آتا ہے، اور جب زمین پر آتا ہے تو وہ دنیا کی صورت اختیار کرتا ہے (= ظاہر) اس مضمون میں ویداتی وحدت الوجود کی جھلک نظر آتی ہے۔

(۴) پانچویں اور چھٹے شعر میں چوتھے شعر کی تفسیر نظر آتی ہے۔ عشق کے دل میں پنہاں ہونے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ چاہے عشق کے آثار ظاہر نہ ہوں، لیکن بھر بھی وہ ایک کے دل میں ہے۔ اسی مضمون کو ساتویں شعر میں پھر بیان کیا ہے، لیکن اب جبریل اور وحی کا مضمون ڈال کر عجیب پہلو سے نعتیہ شعر کہہ دیا ہے، جب کہ جبریل کا آنا (کیوں کہ وہ کسی کو نظر نہیں آتے) عشق کی پنہانی کی قیاس ہے۔ (رسول اکرم محبوب خدا تھے اور خدا کا محبوب، حبیب کا پیغام محبوب کے پاس اس طرح آتا ہے کہ نامہ برداشتہ رہتا ہے لیکن پیغام پہنچ جاتا ہے۔) لہذا جبریل کا آنا عشق کی پنہانی کی دلیل ہے، تو ان کی لائی ہوئی کتاب عشق کی پیدائی کی دلیل ہے۔ عارفانہ مضمون ہوتا ایسا ہو۔

(۵) چھٹے شعر میں ویداتی رنگ صاف نظر آتا ہے، کہ نور و ظلمت سب ایک ہی ہستی کے پرتو ہیں۔ مصرع اولیٰ کے پہلے کلمے ”(ظاہر باطن)“ کے درمیان عطف نہیں رکھا ہے، لیکن دوسرے ”(اول و آخر)“ کے درمیان رکھا ہے، اس طرح آہنگ میں ایک طرح کی قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ”ظاہر“ کے بعد تو خفیف سا وقفہ ممکن ہے، لیکن ”اول“ اور ”آخر“ کے درمیان وقفہ ممکن نہیں، لہذا اصرار کا دباؤ بڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اسی مصرعے میں ”عشق ہے سب“ کے منہوم ہیں۔ (۱) یہ سب (جو مصرعے کے شروع میں مذکور ہوئے) عشق ہیں، اور (۲) ان تمام جگہوں میں عشق ہی عشق بھرا ہوا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں، ”اتنی بارش ہوئی کہ گھر دوکان سب پانی ہو گیا۔“

(۶) آخری شعر میں انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر دیا ہے، کہ اوپر جو کچھ بیان کیا، اسے عشق کی

تعریف کرنے میں بے صبری پر محمول کر دیا تو یہ بھی خیال رکھو کہ میں کوئی جان بوجھ کر یہ سب ہنگامہ آرائی نہیں کر رہا ہوں، بلکہ عشق کی واردات ابھی تھی ہی ہے، ابھی میں اس کے لذات و شدائد کا عادی نہیں ہوا ہوں۔ یا اگر اس شعر کو اوپر کے شعروں سے بالکل الگ فرض کریں تو یہ کسی تازہ شکار عاشق کی بے چارگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا نالہ و فریاد لوگوں کو گراں گذرتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ بھائی میری بے صبری معاف کرو، میں ابھی نیا نیا عاشق ہوں۔ دونوں صورتوں میں خفیف سی خوش طبعی شعر کے انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر رہی ہے۔

ان اشعار پر میر جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ جو شخص اسی برس کی عمر میں ایسے شعر کہہ لیتا تھا وہ اگر انشاء و جرات و مصحفی کو خاک پر ابر کھتا تھا تو کیا غلط تھا؟ اس غزل کا مقابلہ غزل ۲۱۵ سے کیجئے۔ سودا بھی ان زمینوں سے کھڑا کر نکل گئے ہیں اور ان کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ عشق کی روایف میں میر کی جتنی غزلیں ہیں ان میں معنی آفرینی، مضمون کی غنرت، آہنگ کی بلندی اور کلام کی روانی کے تمام جوہر نظر آتے ہیں۔ بظاہر تو معلوم ہوتا ہے کہ پابند روایفوں میں، یعنی ایسی روایفوں میں جو اسیہ ہوں، مضمون کی غنرت کا امکان کم ہوتا ہوگا، لیکن میر نے حسب معمول اس کھلے کو بھی غلط ثابت کر دکھایا ہے۔

میر کے کلام میں عشق کی مرکزیت کے موضوع پر ملاحظہ ہو: پانچواں جلد اول۔ یہاں ان باتوں کی بھرمار غیر ضروری ہے۔ ان غزلوں کے حوالے سے بعض نکات اہمیت توجہ طلب ہیں:

(۱) میر نے انسانی وجود، اور اس کی آلودگیوں، کمزوریوں، بلندیوں، ہر چیز کا لحاظ رکھا ہے۔ ہزار وجود کا عام ہو، لیکن گوشت پوست کا احساس انھیں بھر بھی رہتا ہے۔ زیر بحث غزل کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو۔

خاک و باد و آب و آتش سب ہے موافق اپنے تئیں

جو کچھ ہے سو عشق ہوتا ہے کیا کہئے اب کیا ہے عشق

یہاں مسکری صاحب کی بات یا آدتی ہے کہ میر اپنے انسان پن کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

(۲) مغربی شعرا میں جارج ہربرٹ (George Herbert)، انجیلی

صوفی سینٹ جان آف دی کراس (St. John of the Cross) اور اس کی پیروی

ایٹلی صوفی خاتون سینٹ تریزا آف آویلا (St. Teresa of Avila)، چندا کا
دکا نام ہیں جن کا ذکر میر کے سے عشق کی سرمستی اور وجد انگیزی کے ضمن میں کیا
جاسکتا ہے، ورنہ مغرب میں عشقیہ شاعری اپنے تمام پھیلاؤ کے باوجود میر کے کلام
تک نہیں پہنچی۔

(۳) انسانی حدود میں رہ کر ان حدود سے ماورا ہو جانا ان غزلوں کا
مرکزی نقطہ ہے۔ یہ تصور ہندو مسلم شاعری میں بھی کم ملتا ہے، اور اس شاعری کے
باہر تو اس کا وجود ہی نہیں۔ سنسکرت میں اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس
میں وہ مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں ہیں جو میر کے یہاں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔

رویفک

دیوان اول

ردیفک

(۲۱۸)

اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسمان تک
آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک

بہ بھی گیا بدن کا سب گوشت ہو کے پانی
اب کار دے عزیزاں پہنچی ہے آسمان تک

تصویر کی سی مہمیں خاموش چلتے ہیں ہم
سوز دردوں ہمارا آتا نہیں نہاں تک

۶۰۰

مانند طیر نو پر اٹھے جہاں مکے ہم
دشوار ہے ہمارا آنا پھر آسماں تک

۲۱۸/۱ مطلع کوئی بہت زوردار نہیں، لیکن آہ و نغماں کی شورش کا لامکاں تک پہنچنے کا مضمون

دلچسپ ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آسمان کے آگے لامکاں ہے۔ یعنی عام عقیدے کے خلاف یہ کہا ہے کہ آسمان کائنات کا بلند ترین درجہ نہیں ہے۔ اس شعر میں ”لامکاں“ بمعنی anti space معلوم ہوتا ہے، جب کہ آسمان بہر حال ایک space ہے۔

۲۱۸/۲ ”کاروبہ استخوان رسیدن“ فارسی کا مشہور محاورہ ہے۔ چھری کا ہڈی تک پہنچ جانا، یعنی سخت تکلیف اور مصیبت میں ہونا۔ اس کو ثابت کرنے کے لئے پہلا مصرع کس قدر خوبصورت اور روگھنے کھڑے کر دینے والا کہا ہے کہ بدن کا سارا گوشت پانی ہو کر بہ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ہڈی تک چھری خواہ مخواہ پہنچے گی۔ زہریلے سانپوں کے بارے میں عام عقیدہ ہے کہ اگر کاٹ لیں تو زہر کے اثر سے سارا بدن پانی ہو کر بہ جاتا ہے۔ اس طرح مصرع اولیٰ میں زہر غم یا اثر عشق کا کتنا یہ بھی قائم ہو گیا۔ اثر عشق کے لئے ملاحظہ ہو میر بدیع ان ششم۔

واعتق و کو بکن و قیس نہیں ہے کوئی

بھکھ گیا عشق کا اثر درمے غم خواروں کو

عزیزوں سے مخاطب شعر کو روزمرہ کی دنیا کے قریب تر لے آتا ہے۔ اس مخاطب میں طنز اور بے چارگی دونوں کا شائبہ ہے۔

۲۱۸/۳ یہ شعر بھی مصرع ثانی پر مصرع اولیٰ قائم کرنے کی اچھی مثال ہے۔ مصرع ثانی میں عام بات کہا ہے، مصرع اولیٰ میں کس خوبصورتی سے ثبوت، ہم پہنچایا کہ جگہ جگہ کی شمع اپنی لو کے ذریعہ (جیسے زبان سے تشبیہ دیتے ہیں) دل کی سوزش و درد کا حال کہہ دیتی ہے، لیکن میں تو شمع کی تصویر کی طرح ہوں کہ اس کے زبان تو ہوتی ہے، لیکن وہ بے اثر ہوتی ہے، کیوں کہ شمع تصویر کی لو میں کوئی گری نہیں ہوتی، اور وہ اپنے دل کا حال نہیں کہہ سکتی۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شمع تصویر چلتی تو ہے نہیں، لہذا شمع تصویر کی طرح جلنے کا کیا مطلب؟ اس کا جواب لفظ ”خاموش“ کے ذریعہ دے دیا، کہ ”خاموش“ کے معنی ہوتے ہیں ”بجھا ہوا“ (جہاں خاموش، شمع خاموش، عام طور پر بولتے ہیں) لہذا شمع تصویر چونکہ چلتی ہوئی شمع کی تصویر ہے، اس لئے اسے جلتا ہوا فرض کر سکتے ہیں، لیکن چونکہ شمع تصویر میں کوئی سوزش یا

روشنی نہیں، اس لئے وہ خاموش چل رہی ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

۴/۲۱۸ اس مضمون میں عجب طرح کا المیہ اسرار ہے۔ اس بات کی کوئی وجہ نہیں بیان کی کہ جب میں آشیاں سے نکلوں گا تو پھر واپس کیوں نہ آؤں گا؟ کیا اس وجہ سے کہ مجھ میں، یا انسانوں میں، ایک طرح کی مہم جوئی کی جبلت ہے جو انھیں نئی نئی دنیاؤں کی تلاش میں آوارہ رکھتی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ گھر چھوڑ کر نکلا تو پھر میں بے خانماں ہو جاؤں گا؟ یعنی کیا میری تقدیر ہی میں دردِ بدری لکھی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ باہر کی دنیا اتنی خطرناک ہے کہ جو اس دنیا میں داخل ہوا وہ مرکب جاتا ہے، اور اسے واپس آنا نصیب نہیں ہوتا؟ اس آخری مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۲۱۱، یا پھر دیوانِ اول ہی میں یہ شعر بھی ہے۔

وحشت سے میری یادِ دوخاطر نہ جمع رکھیو

پھر آوے یا نہ آوے تو پراٹھا جو گھر سے

میر کو یہ مضمون (گھر چھوڑ کر پھر واپس آنا ممکن نہیں) اس قدر پسند تھا کہ وہ اسے تمام عمر کہا گئے۔

بچھٹائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں تو دمیدہ پر

جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک

(دیوانِ دوم)

برنگ طائرِ نو پر ہوئے آوارہ ہم اٹھ کر

کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیاں کی

(دیوانِ سوم)

آوارہ ہی ہوئے ہم سر مار مار یعنی

تو پر نکل گئے ہیں اپنے سب شیاں تک

(دیوانِ پنجم)

ممکن ہے ان اشعار کے پیچھے میر کا ذاتی تجربہ ہو، کیوں کہ عمر کے خاصے حصے میں انھیں چین سے بیٹھنا نصیب نہ ہوا۔ لیکن جس انداز کے یہ شعر ہیں ان کے پیچھے ایک وسیع تر الیاتی فضا ہے، ایک کائناتی احساس ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان اشعار میں میر محض اپنی نہیں، بلکہ اس دردِ بدری کا اظہار کر رہے

ہیں جو ہبوط آدم کے بعد آدم اور ابن آدم کا مقدر بنی۔ یا پھر ان اشعار میں کائنات اور انسانی دنیا کے غیر ہونے، اجنبی ہونے اور آمادہ بیاید ہونے کا احساس ہو۔ یعنی ہم جب تک اپنے گھر (یعنی اپنی اصل، یا اپنے ذاتی وجود) میں بند ہیں، تب تک تو محفوظ ہیں۔ لیکن جہاں دنیا میں باہر نکلے، کوئی نہ کوئی بات ایسی ہوگی جو ہمیں واپس آنے سے روک دے گی، یعنی ہماری شخصیت اور ہمارے وجود کا سقوط ہو جائے گا۔ چاہے وہ گم کردہ راعی ہو، یا نئی نئی منزلوں کو فتح کرنے کی دھن، یا بھٹس موت، لیکن گھر سے باہر نکلے تو اپنی اصل (یعنی اپنی original state) سے ہاتھ دھو لیا۔ وحشی بافقی کا مشہور شعر ہے۔

دل نیست کیو تر کہ چو برخواست نشیند

ما از سر با سے کہ پریدیم پریدیم

(دل کوئی کیو تر نہیں ہے کہ جب اٹھے تو

آ کر واپس بیٹھے۔ ہم تو جس سر بام سے

اڑے تو پھر اڑ ہی گئے۔)

یقین ہے کہ یہ شعر میر کی نظر میں رہا ہوگا، اور ممکن ہے کہ اس سے میر نے فیضان حاصل کیا ہو۔ لیکن میر نے اس سطحی مضمون سے دو مضمون پیدا کئے اور دونوں بہت گہرے۔

(۲۱۹)

ہیں بعد مرے مرگ کے آثار سے اب تک
سوکھا نہیں لوہو درو پوار سے اب تک

رقیبی عشق اس کے لئے پر ہوئی معلوم
صحت نہ ہوئی تھی کسی خوں خوار سے اب تک

کچھ رنج دلی میر جوانی میں کھنچا تھا
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک

۲۱۹/۱ شعر معمولی اور براے بیت ہے۔ لیکن لفظ ”آثار“ کا استعمال دلچسپی سے خالی نہیں۔
”آثار“ کے ایک معنی ”بنیاد“ بھی ہیں۔ دیوار کی چوڑائی کو بھی ”آثار“ کہتے ہیں۔ معماروں میں لفظ
”آثار“ اس معنی میں اب بھی مستعمل ہے۔ مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ”فرہنگ اصطلاحات پیشہ
وراء“ جلد اول از مولوی ظفر الرحمن۔ لہذا ”آثار“ کا لفظ یہاں اور ۲۰۳/۱ میں ”درو پوار“ کے ضلع
کا لفظ ہے۔ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ مرتبہ ترقی اردو بورڈ کراچی (جلد دوم) میں ”آثار“ کے تحت
میر کا زیر بحث شعر نقل کر کے معنی بتائے گئے ہیں: ”عہد قدیم یا اسلاف کے زمانے کا وہ بقیہ (تخریب،
عمارت یا ڈھانچہ وغیرہ) جس کے متعلقہ زمانے کی تاریخ و تہذیب کا پتہ چل سکے، باقیات، یادگاریں۔“
ظاہر ہے کہ یہ سب معنی محض خیالی ہیں، اور اس شعر سے تو بالکل ہی نہیں برآمد ہوتے۔ ”آثار“ یہاں
اپنے عام معنی ”نشانات“ کے مفہوم میں ہے، اور معماروں کی اصطلاح کے اعتبار سے ”درو پوار“ کے ضلع
کا لفظ ہے، اور شعر کی خوبصورتی بھی اسی بات میں ہے۔ ورنہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارگر

نہیں ہے، اور مضمون اگرچہ نسبتاً نیا ہے لیکن بے ثبوت بیان ہوا ہے، اس لئے اس میں کوئی خاص حسن نہیں۔

۲/۲۱۹ خاص میر کے انداز کا شعر ہے۔ ایک طرف تو معشوق کی ستم کیشی کا ذکر کیا، دوسری طرف اپنا مذاق بھی اڑایا۔ لہذا مضمون میں درودِ حراماں کے بجائے خوش طبعی کا سارنگ پیدا ہو گیا، کہ جاؤ میاں، اور عشق کرو۔ مضمون کی یہ تازگی لفظ ”خونِ خوار“ کے متبادلے میں ”رنگینی“ رکھ کر پیدا کی ہے۔ پھر لطف یہ بھی ہے کہ یہ روحِ فرسا تجربہ چپ ہوا جب معشوق سے ملاقات ہوئی لہذا اصولاً یہ فراق نہیں، بلکہ ملاقات کا شعر ہے اور یہ ملاقاتیں روزمرہ زندگی کے تجربے کے طور پر پیش آئی ہیں۔ اس طرح عشق کا تجربہ (جس کا بیان انتہائی مبالغہ آمیز انداز میں ہوا ہے) عام زندگی کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ میر ایک طرف تو ایسے شعر کہتے ہیں جس میں عشق کا تجربہ انتہائی لرزہ خیز اور روحِ فرسا اور معمولی دنیا سے الگ چیز نظر آتا ہے، لیکن پھر بھی انسانی زندگی سے قریب رہتا ہے۔ مثلاً۔

اس دشت میں ہو میر ترا کیوں کے گزرا

تازانوترے گل ہے ترے تپہ کمر آب

(دیوان سوم)

دوسری طرف وہ ایسے شعر کہتے ہیں جس میں عشق کا تجربہ قطعاً ہولناک اور روزمرہ زندگی سے بہت دور معلوم ہوتا ہے، مثلاً۔

کیا کم ہے ہولنا کی محراے عاشقی کی

شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشریرہ

(دیوان دوم)

ان دونوں اشعار پر بحث کے لئے دیکھئے ۲/۵۹، اور ۲/۹۰۔ پھر وہ زیر بحث شعر جیسے شعر بھی کہتے ہیں جس میں عشق کے دل خوں کن تجربے کو خوش طبعی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ میر کے یہاں عشق کے تجربے کا تنوع اردو کے تمام شاعروں سے زیادہ ہے، اردو فارسی میں صرف حافظ اور ایک حد تک خسروان کا مثلاً بلکہ کر سکتے ہیں۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول۔

۲۱۹/۳ یہ شعر دیوان چہارم کا ہے۔ پہلے مصرعے میں بات کو understare کر کے یعنی ذرا کم کر کے، دوسرے مصرعے میں اس کے تعلق سے مبالغہ لا کر شعر میں بالکل نئے انداز کا تکرار پیدا کر دیا ہے۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ رنج تو دل کو لگا تھا، اور اس کے آثار و خسار پر نمایاں ہوئے ہیں۔ بڑھا پے کا کنا یہ بھی خوب ہے۔ بڑھا پے میں رنگ یوں بھی زرد ہو جاتا ہے، اس لئے مبالغے میں بھی ایک گھریلو کیفیت ہے۔

(۲۲۰)

میرگم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوش گل آواز ہے ایک

۶۰۵

کچھ ہوا سے مرغ چمن لطف نہ چا دے اس سے
نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

تا تو اتنی سے نہیں بال بھائی کا دماغ
ورنہ تا باغ قفس سے مری پرداز ہے ایک

مگوں کو ہوش کے تک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے ہر دے میں سخن ساز ہے ایک

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے مانند درواز ہے ایک

۲۲۰/۱ اس شعر میں معنی کی کثرت مجرد الفاظ کی کثیر المعنویت، صرف و نحو، اور الفاظ کے دروہست کی بنا پر ہے۔ کم شعر ایسے ہوں گے جن میں کثرت معنی کے اتنے زیادہ طریقے اس قدر کامیابی اور آہستگی سے برتے گئے ہوں۔ ”آہستگی“ میں نے اس لئے کہا کہ شعر بظاہر بالکل سادہ معلوم ہوتا ہے، کوئی دھوم دھام نہیں ہے۔ اب شعر پر غور کرتے ہیں۔ اگر ”میرگم کردہ چمن“ کو ایک ترکیب مانا

جائے تو معنی بنتے ہیں ”وہ میر جو گم کردہ چمن ہے۔“ لیکن ”میر“ کو الگ کر کے ”گم کردہ چمن“ کو ایک ترکیب فرض کیجئے تو ”میر“ خطابیہ ہو جاتا ہے، اور معنی یہ بنتے ہیں کہ ”اے میر، ایک گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے۔“ اگر پہلے معنی کو قبول کیجئے تو ”ایک“ کے دو معنی بنتے ہیں۔ (۱) محض ایک، یعنی عدد۔ (میر گم کردہ چمن ایک زمزمہ پرداز ہے۔) (۲) غیر معمولی۔ جیسے بال مکتد حضور کا یہ لاجواب مطلع جسے کئی لوگوں نے مطلقاً سے میر سے منسوب کیا ہے۔

یہ جو چشم پر آب ہیں دونوں

ایک خانہ خراب ہیں دونوں

اب معنی یہ بنے کہ میر گم کردہ چمن عجب غیر معمولی قسم کا زمزمہ پرداز ہے۔ اگر دوسری قرأت قبول کیجئے تو ”زمزمہ پرداز“ اسم صفت کے بجائے اسم فاعل بن جاتا ہے۔ یعنی معنی یہ ہوئے کما اے میر، ایک گم کردہ چمن معروف زمزمہ پرداز ہے۔ اب ”گم کردہ چمن“ پر غور کیجئے۔ معنی ہیں ”وہ جس نے چمن کو کھود یا ہے، وہ جس سے چمن کھو گیا ہے۔“ اب تک اس بات کا اشارہ نہیں کہ چمن میں کھونے کے بعد وہ طائر اب کہاں ہے۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ وہ دام میں ہے۔ لہذا اس کی جان گم کر دی کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جال میں ہے، لہذا چمن اس سے کھو گیا ہے، یا وہ چمن سے کھو گیا ہے۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اڑتے اڑتے بہت دور نکل گیا، یہاں تک کہ راستہ بھول گیا، یا بہت تھک گیا۔ اس عالم میں یا تو وہ خود گرفتار ہونے پر تیار ہو گیا ”کیوں کہ راستہ بھول چکا ہے، مگر واپس نہیں جاسکتا، لہذا گرفتاری کو بے کسی کی موت پر ترجیح دی۔“ یا پھر تھک ہار کر وہ کھنکھم لینے کے لئے اتر اور خستہ حالی کے بعد گرفتار ہو گیا۔ بقول امیر کوثر دی ع

جہاں بازو سینٹے ہیں وہیں میلا ہوتا ہے

لیکن ”گم کردہ چمن“ کے ایک معنی ”گم کردہ چمن“ بھی ہوتے ہیں، یعنی ”وہ جسے چمن نے گم کر دیا“ اب مفہوم یہ نکلا کہ اس طائر کو چمن نے ہی گم کر دیا، یعنی چمن نے اسے قبول نہ کیا، اپنے پاس نہ رکھا۔ اس مفہوم کی رو سے طائر ایک ایسا بے چارہ معنی بن جاتا ہے جسے خود اس کے وطن نے قبول نہ کیا۔ وہ وطن جو پناہ اور استقامت کا گھر تھا، اس طائر کے لئے غربت سے زیادہ بے مہربانیت ہوا۔ اب ”زمزمہ پرداز“ پر غور کرتے ہیں۔ ”پرداز“ کے ساتھ ”گم کردہ چمن“ کے ساتھ لے کر نولہ تک معنی بتائے گئے ہیں۔

متدرج ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گانا (۲) سنوارنا، مانجھنا (۳) مرتب کرنا۔ لہذا طائر گم کردہ جن اپنا زمرہ گارہا ہے یا اسے خوب سنوار سنوار کر پیش کر رہا ہے یا اسے مکمل و مرتب کر رہا ہے۔ ان تمام صورتوں میں مصرع ثانی دو معنی دے رہا ہے۔ (۱) اس کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک ایک آواز پھیلی ہوئی ہے۔ یعنی اس کا نغمہ بہت پر قوت ہے۔ (۲) اس کی لے بالکل یک رنگ ہے۔ لیکن اگر لے بالکل یک رنگ ہے تو پھر زمرہ پروازی کیسی؟ لہذا معلوم ہوا کہ اس معنی میں مصرع طر یعنی irony کا حامل ہے، اور آگے چلے۔ ”زمرہ پرواز“ کے جو معنی بھی قبول کئے جائیں، مصرع ثانی ایک تیسرے مفہوم کا بھی حامل نظر آتا ہے۔ طائر کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک سب کو، یعنی کم سے کم دام اور گوش گل دونوں کو یکساں (یعنی ایک ہی تاثیر کی حامل) سنائی دیتی ہے۔ یعنی اس کا جو تاثر دام گاہ میں ہے، وہی چمن میں بھی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ دام گاہ، میں (مثلاً) وہ ٹھکین و حزیں معلوم ہو، لیکن چمن والوں کو یہ پر مسرت سنائی دے۔ لیکن پھول کو سننے سے عاری فرض کرتے ہیں۔ پتھڑیوں اور کان میں مشابہت کے باعث پھول کے کان تو فرض کئے جاتے ہیں، لیکن پھول چونکہ بلبل کے نالہ و نغماں پر کان نہیں دھرتا (متوجہ نہیں ہوتا) اس لئے اسے سہرا کہا جاتا ہے۔ لہذا اگر یہ پہلو اختیار کیا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ طائر گم کردہ چمن کی فریاد کوئی سن ہی نہیں رہا ہے۔ اس کی لے گوش گل سے لے کر دام تک ایک آواز کی طرح ہے، یعنی کوئی وجود نہیں رکھتی، چونکہ پھول کے لئے آواز کا وجود نہیں۔ اور چونکہ اس کی لے گوش گل اور دام تک یکساں ہے، لہذا معلوم ہوا کہ اس کی آہ و زاری کا کوئی سننے والا نہیں۔ ”ایک آواز“ کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اس کی لے میں کوئی سر نہیں، بس ایک سادہ و بے رنگ آواز ہے۔ ایسی صورت میں ”زمرہ پرواز“ پھر طر یہ کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ بے چارہ زمرہ پروازی کی کوشش کر رہا ہے، یا خود کو زمرہ پرواز سمجھ رہا ہے، لیکن دراصل گرفتاری کی مجبوری، یا خستہ حالی، یا گرفتاری کے رنج و کسب کے باعث اس کے منہ سے بس ایک بے سری سیٹی ہی نکل رہی ہے۔ آزاد ہوتا اور اپنے چمن میں ہوتا تو بات ہی اور ہوتی۔ اب تو بس ایک صدا ہے جو ہر طرف گونج رہی ہے۔ غرض جس پہلو سے دیکھئے، جس لحاظ پر غور کیجئے، معنی کا خزانہ نظر آتا ہے۔

نثار احمد قادری نے لکھا ہے کہ مصرع ثانی میں ”لے“ کو لام متوجہ معنی ”راہ، سر“ نہیں بلکہ لام کسورہ معنی ”لے کر“ پڑھنا چاہئے۔ بدیں صورت مصرعے کی تریوں ہوگی: اس کی آواز گوش گل سے

لے (کر) دام تک ایک (بی) ہے۔ اس قرأت میں تعہید کے علاوہ ”کر“ کا حذف ناگوار گذرتا ہے، لیکن اسے ایک ممکن قرأت قرار دینا بالکل درست ہے۔ ہاں اسے واحد قرأت نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس صورت میں معنی کے اکثر وہ پہلوؤں آئل ہو جاتے ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے ہیں۔

۲/۲۲۰ ”کچھ ہو“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) کچھ بھی ہو، اور (۲) نوحہ ہو یا نالہ ہو، کچھ ہو۔ اگر ”ہو“ پر زور دیں تو تیسرے معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ”کچھ ہونا چاہئے“۔ اسی طرح ”اعزاز ہے ایک“ بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) ایک اعزاز توڑے کا ہے، ایک اعزاز نالے کا ہے۔ (۲) ہر بات کا ایک (خاص) اعزاز ہوتا ہے۔ (۳) نوحہ ہو یا نالہ، دونوں کا انداز ایک ہی ہے، یعنی لطف سے خالی نہ توڑے کو ہونا چاہئے نہ نالے کو۔

اس شعر کو میر کے نظریہ شعر کا ایک حصہ بھی مان سکتے ہیں۔ یعنی بات میں ”لطف“ ضروری ہے۔ ”لطف“ کے معنی ہیں ”خوبی“ یعنی ”حسن“۔ لطف کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ بات ایسی ہو جسے سن یا پڑھ کر لطف یعنی مسرت یا تازگی کی کیفیت حاصل ہو۔ مضمون چاہے رنج و غم پر مبنی ہو، لیکن بات اس طرح کہی جائے کہ اس میں تازگی اور فرحت پیدا کرنے کی صلاحیت ہو۔ محض رونا دھونا، یعنی غم و رنج کا ایسا بیان جس میں جذبات کی شدت ہو لیکن کہنے کے انداز میں کوئی تازگی نہ ہو، میر کو منظور نہیں۔ لہذا مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا، یہ بات اہم ہے۔ اس نقطہ نظر سے دیکھئے تو میر کی شعریات (یعنی کلاسیکی اردو شعریات) کا اہم اصول یہ بنتا ہے کہ شاعری ذاتی جذبے کا اظہار نہیں، بلکہ کسی بھی جذبے کا خوبصورت اظہار ہے۔ شعر اس وجہ سے خوبصورت نہیں بنتا کہ اس میں کوئی ایسا جذبہ ہے جو کہ دل کو چھو لیتا ہے (جیسا کہ بیسویں صدی کے نقادوں نے غزل کی تعریف میں کہا ہے) بلکہ شعر اس لئے خوبصورت بنتا ہے کہ اس میں جذبہ (یا جو کچھ بھی ہے، مضمون، خیال، وغیرہ) اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعے لطف، یعنی فرحت اور مسرت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی شعر کا خوبصورت ہونا اس کا لطف ہے، اور اس کا لطف منحصر اس بات پر ہے کہ مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا۔ ”لطف“ کے اس مفہوم (خوبی، بوجہ حسن ہونا) کی تصدیق داستانوں سے جگہ جگہ ہوتی ہے۔ مثلاً ”طسم ہوش ربا“ جلد ہضم (معصفت احمد حسین قرہ) کو میں نے یوں ہی کھولا تو چند سطحوں کے اعداد ”لطف“ کے حسب ذیل استعمالات نظر پڑے:

(۱) اسد بھی بہ لطف گریباں گیر ہے۔ اس بے حیا کی جان کی ہلاکت کی تدبیر ہے۔

(صفحہ ۴۲۹)

(۲) ابھی پہلوان نوجوان ہو، تم نے کبھی لطف سے مقابلہ نہ کیا۔ (صفحہ ۴۵۹)

یہ بات ملحوظ رہے کہ جذبہ یعنی experience اور emotion یعنی تجربہ کلاسیکی اردو شعریات میں کوئی اہم مقام نہیں رکھتے۔ بنیادی مقام مضمون کا ہے، اور جذبہ تجربہ، آپ جتنی، جگ جتنی وغیرہ قسم کی چیز کچھ نہیں ہے، محض مضمون کا قائل (function) ہیں۔ یعنی یہ چیزیں مضمون سے پیدا ہوتی ہیں اور مضمون میں شامل ہیں۔ ”ہر اک بات کا انداز ہے ایک“ اور ”لطف نہ جاوے اس سے“ کے فقرے اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ بات کا اسلوب جس کے ذریعے ”لطف سخن“ پیدا ہوتا ہے، بنیادی چیز ہے۔ دیوان ادلی ہی میں کہا ہے۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

اب شعر کے بعض دیگر معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ ”لطف نہ جاوے اس سے“ کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خود مرغ چمن کو نوحہ یا نالہ کرنے میں لطف حاصل ہوتا ہے (جس طرح شاعر کو شعر کہنے میں لطف آتا ہے)۔ لہذا مرغ چمن کو تلقین کر رہے ہیں کہ وہ لطف جو تم اس اپنی نوحہ گری یا نالہ گری سے حاصل کر رہے ہو وہ ہمیشہ قائم رہنا چاہئے۔ یاد دعا کر رہے ہیں کہ وہ لطف کبھی نہ جائے، چاہے کچھ بھی ہو جائے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مرغ چمن کو سمجھا رہے ہیں کہ کچھ بھی ہو جائے لیکن سننے والوں کا لطف قائم رہے۔ نوحہ ہو یا نالہ ہر بات کا ایک خاص انداز ہوتا ہے اور اس کے ذریعے سننے والوں کو لطف حاصل ہوتا ہے۔ تم پر کچھ بھی گذرے، لیکن نالے اور نوحے کا وہی انداز برقرار رکھو، تاکہ اس میں لطف انگیزی کی جو صلاحیت ہے، وہ برقرار رہے۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ ”نوحہ“ کھوئی ہوئی چیزوں، گذرے ہوئے لوگوں اور ان باتوں کا ہوتا ہے جو دوبارہ نہیں ہو سکتیں۔ ”نالہ“ کے لئے ایسی شرط نہیں۔ نالے میں شکوہ بھی ہو سکتا ہے، نوحے میں شکوہ نہیں ہوتا۔

۲۲۰/۳ فیک چند بہار نے ”بہارِ عجم“ میں لکھا ہے کہ ”وماغ“ بمعنی ”خواہش“ تعظیم اور بزرگی کے موقع پر بولتے ہیں، یعنی یہ ایسے شخص کے لئے بولا جاتا ہے جس کی بڑائی دکھانا مقصود ہو۔ اور خود اپنے لئے بولتے ہیں تو بھی مضموم اپنی بزرگی دکھانے کا ہی مقصود ہوتا ہے۔ مثلاً ”وماغ حرف زدن نہ دارم“ (میں بات نہیں کرنا چاہتا) اس پس منظر میں شعر کی معنویت دو بالا ہو جاتی ہے۔ بات تو کر رہے ہیں ناتوانی کی، لیکن پرہیز پزرائے کی خواہش نہ ہونے کو ”وماغ نہ دوتا“ کہہ رہے ہیں، یعنی اپنی عظمت اور بزرگی کا احساس پھر بھی ہے۔ اس اعتبار سے مصرع ثانی کی داغ بیل ہو سکتی، کسا گر کج پوچھو تو میں بس ایک فرانا بھروسہ اور قفس سے باغ تک پہنچ جاؤں۔ ایسی تعلق کرنے والے کو زیبا ہے کہ وہ ”خواہش“ کی جگہ ”وماغ“ کا لفظ استعمال کرے۔ یہ شعر دو مصرعوں میں ربط کی بہترین مثال ہے۔ پہلے مصرعے میں ”وماغ“ کہہ کر اپنی عظمت کی طرف اشارہ کیا، اور دوسرے مصرعے میں تعلق رکھ دی۔ رسی جل گئی پر تل نہیں گئے، اسی کو کہتے ہیں، کہ ناتوانی کے باعث ہال نشانی بھی ممکن نہیں، اور دم خم وہی باقی ہیں کہ اگر چاہوں تو ایک پرواز میں قفس اور باغ کو ایک کر دوں۔ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون جھن تعلق پر مبنی باغ ہا ہے اور تشبیہ کی عذرت کے باعث اس میں چار چاند لگا دیئے ہیں۔

ہست اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں سرخ خیال

اک پرافشانی میں گذرے ہر عالم سے بھی

۲۲۰/۴ محاورے میں ”خن ساز“ کے معنی ہوتے ہیں ”چرب زبان“، ”باتیں بتانے والا“ ورنہ لغوی معنی تو بس اسے ہی ہیں کہ وہ شخص جو خن (بات، شاعری) کہتا نہ ہو، یعنی شاعر، یا خوش کلام شخص یا ”خن/کلام کا ذریعہ کرنے والا“۔ ظاہر ہے کہ محاورے کے معنی ترشح ہیں۔ اور ان معنی کی روشنی میں شعر کا مضمون عجب دلچسپ ہو جاتا ہے۔ دنیا میں جو کچھ گنگلو ہے، جو کچھ شور و غل اور ہنگامہ ہے، جو بھی آوازیں ہیں، ان کے پردے میں ایک ہی چرب زبان، باتیں بتانے والی، بات سے بات پیدا کرنے والی ہستی ہے، یعنی ہستی الہی۔ لہذا ایک طرف تو یہ شعر وحدت وجود کا مضمون پیش کرتا ہے، اور دوسری طرف یہ ذات الہی کا شکوہ، بلکہ توہین کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کسا گر میر پر اعتراض کیا جاتا تو وہ کہتے کہ میں نے ”خن ساز“ لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن اعتراض شاید ہوتا نہ ہوگا، کیوں کہ مشرقی

تہذیب میں شاعروں کو جتنی آزادی حاصل رہی ہے، شاید کسی بھی کلاسیکی تہذیب میں انھیں اتنی آزادی حاصل نہ تھی۔

”خن ساز“ میں کُل اضافت فرض کیا جائے، یعنی یہ فرض کیا جائے کہ دراصل ”خن ساز“ یعنی ساز کا خن ہے، تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ سب کی آواز کے بھیس میں دراصل ایک ہی ساز کی آواز ہے۔ یہ ساز فطرت بھی ہو سکتا ہے، ساز خداوندی بھی ہو سکتا ہے۔ یا اس کے معنی صرف یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ دنیا میں ہر چیز دراصل ایک ہی ہے، چاہے بظاہر سب چیزیں مختلف اور الگ الگ معلوم ہوتی ہوں۔ اگر ”پردے“ کو ”بھیس“ کے معنی میں لیا جائے تو یہ معنی بہت مناسب ہو جاتے ہیں۔ اگر ”پردے میں“ کے معنی ”پچھے“ لئے جائیں تو اول الذکر معنی زیادہ مناسب ہو جاتے ہیں۔ شعر بہر حال کثیر المعنی ہے۔

”گوش“ اور ”پردے“ میں ضلع ہے (کان کا پردہ)۔ ”کھول“ اور ”پردے“ میں بھی ضلع ہے۔ (پردہ کھولنا) ”سن“ اور ”شور“ بھی اسی طرح ہیں (شور کی وجہ سے کان سن ہو جاتے ہیں) ”آواز“ اور ”ساز“ کی رعایت ظاہر ہے۔ ”پردہ“ اور ”ساز“ میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ ساز کے بعض تاروں کو ”پردہ“ کہا جاتا ہے۔ مصحفی نے اس مضمون کو بہت پست کر دیا ہے۔

یا ر د کوئی سمجھو تو مطنی کی حد ا کو

کس پردے میں بولے ہے یہ آواز کہاں ہے

۲۲۰/۵ عالم کو ”درباز“ کہنے کا خیال ممکن ہے، بیدل سے حاصل ہوا ہو۔

کسے در بند غفلت ماندہ چوں من ندید این جا

کہ عالم یک در باز است وی جویم کلید این جا

(کسی نے اس جگہ مجھ سے بڑھ کر بند غفلت کا گرفتار

ندیکھا ہوگا کہ دنیا ایک کھلا ہوا دروازہ ہے اور میں کلچی

ڈھونڈ رہا ہوں۔)

بیدل کے یہاں عالم کو ”یک در باز“ کہنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ بیدل کے عام انداز کے برخلاف لغائی بھی کچھ زیادہ ہی ہے، لیکن میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا۔ پہلے تو انھوں نے آئینے

کی تھپیہ رکھ کر ”درباز“ کے پیکر میں نئی جان ڈال دی۔ پھر شعر کا مخاطب مبہم رکھ کر چند در چند تازہ امکانات پیدا کر دیئے۔

اگر شعر کا مخاطب اللہ سے ہے تو مکالمہ کا درہد بہ اور مظنہ قائل راہ ہے کہ اللہ کی بنائی ہوئی کائنات میں وہ اللہ کو موجود نہیں دیکھتا اور کہتا ہے کہ جس شکل میں چاہے عالم میں در آئے، یعنی اللہ کو جو صاحب خانہ ہے دعوت دی جا رہی ہے کہ اپنے گھر میں آ جا۔ اگر شعر کا مخاطب معشوق سے ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ معشوق موجود کیوں نہیں ہے؟ شاید اس وجہ سے کہ معشوق محض خیالی ہے، محض ایک تصور ہے، اور مکالمہ اسے مشکل ہونے کے لئے پکار رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ بالکل نیا مضمون ہے اور میر کی فکر کا ایک انوکھا پہلو سامنے لاتا ہے کہ معشوق ہمہ جہت اور ہمہ پیکر ہے، لیکن مثال ہے، یعنی افلاطونی عین کا درجہ رکھتا ہے۔ ”چاہے جس شکل سے“ کے فقرے پر غور کیجئے تو ایک اور صورت سامنے آتی ہے۔ اس فقرے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جیسے بھی ہو، جس طرح بھی ہو، لیکن تو عالم میں داخل ہو جا۔ عالم آئینے کی طرح کھلا ہوا دروازہ ہے، لیکن آئینہ بے تمثال ہو تو بے روح اور ویران اور بے مصرف ہو جاتا ہے۔ جب تک تو مشکل نہیں ہوتا عالم ویران رہے گا۔ کسی طرح سہی، لیکن تو ضرور جا۔ اگر ”شکل“ کے معنی ”صورت“ لئے جائیں تو مفہوم وہ بنتا ہے جو اوپر بیان ہوا، کہ عالم حیرا ہے، تو جس شکل میں چاہے آ جائے۔ لیکن دونوں صورتوں میں معشوق (حقیقی یا مجازی) کا داخلہ محض تمثال صفت ہوگا۔ یعنی جس طرح آئینے میں تمثال داخل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی، اس کا وجود ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، اسی طرح معشوق کا عالم میں داخلہ ہوگا بھی تو محض تمثال کی سطح پر ہوگا۔ آئینے کا کھلا ہوا دروازہ لامتناہی مکان کی علامت ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق (حقیقی) مکان سے ماوراء ہے، اور معشوق (مجازی) محض مثالی ہے لہذا لامکان ہے۔ ایسے معشوق کے لئے دروازہ بھی ہوگا تو لامتناہی مکان کا ہی دروازہ ہوگا۔

اگر ”تمثال صفت“ کو خطاب پر فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اے معشوق تو تمثال کی صفت رکھتا ہے۔ تمثال کی صفت یہ ہے کہ وہ آئینے میں داخل ہو جاتی ہے۔ آئینے کی صفت یہ ہے کہ وہ بند ہے، لیکن تمثال کے داخلے کے لئے دروازے کی طرح کھل جاتا ہے۔ عالم مثل آئینے کے ہے، اور معشوق مثل تمثال کے۔ لہذا معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تو اس آئینے میں کیوں داخل نہیں ہو جاتا؟

اب گلے ہاتھوں رعا جوں پر بھی غور کر لیجئے۔ ”دُر“ (بمعنی دروازہ) اور ”درباز“۔ ”شکل“ اور ”تَشال“، ”تَشال“ اور ”آئینہ“۔ ایسے ہی شعروں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ پورے پورے دیوان پر ہماری ہوتے ہیں۔

ممکن ہے اقبال کے اس خوبصورت شعر کا محرک میر کا زیر بحث شعر رہا ہو۔

قدم بے باک تر نہ در حریم جان مشتاقاں
 تو صاحب خانہ آخر چرا در دانی آئی
 (مشتاقوں کی حریم جان میں بے دھڑک
 قدم رکھتا ہوا آ جا۔ خود تو ہی صاحب خانہ
 ہے، پھر یہ چوری چوری آنا کیوں؟)

دیوان سوم

ردیفک

(۲۲۱)

ہر چند صرف غم ہیں لے دل جگر سے جاں تک صرف غم ہیں = غم کے پردہ ہیں،
لیکن کبھو شکایت آئی نہیں زباں تک غم کے قبضہ میں ہیں

۶۱۰

ان جلتی پڑیوں کو شاید ہا نہ کھاوے
جب عشق کی ہماری بچھی ہے استخوان تک

ابر بہار نے شب دل کو بہت جلایا
تھا برق کا چمک خاشاک آشیاں تک

ہوتا جہاں کا اپنی آنکھوں میں ہے نہ ہوتا
آتا نہیں نظر کچھ جاوے نظر جہاں تک

روئے جہاں جہاں ہم جوں ابر میر اس بن جہاں جہاں = ہر جگہ بہت زیادہ
اب آپ ہے سراسر جاوے نظر جہاں تک

۱۰۱ = یہ شعر دیوان دوم کے ہیں۔

۲۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”لے دل جگر سے جاں تک“ کی تفسیر خالی از لطف نہیں۔
 ”چندر“ اور ”صرف“ میں شائع بھی دلچسپ ہے۔ (”چندر“ بمعنی ”کچھ“، ”کتنا“ اور ”صرف“ بمعنی ”خرچ“۔)

۲۲۱/۲ ہمارے بارے میں معلوم ہے کہ بڑی کھانا ہے۔ لہذا توقع ہے کہ عاشق جب مرکب جائے گا تو اس کی ہڈیاں ہمارے کھانے کی لاش میں کھائیں گی۔ اس مضمون کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ عاشق کی میت بے گور و کفن رہے گی، لہذا اس کی لاش میں کھائیں گے۔ ہڈیاں بچ رہیں گی تو ہمارے کام آئیں گی۔ دوسرا پہلو یہ کہ عاشق کے جسم پر گوشت ہے ہی نہیں، وہ صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ ہے، لہذا جب وہ مرے گا تو ہمارے کھانے کو کھائیں گی، اور کسی کو کچھ نہ ملے گا۔ (بے گور و کفن رہنے کا پہلو دونوں مضامین میں مشترک ہے) ہمارے بارے میں توقع کرنا، بلکہ یقین رکھنا کہ وہ عاشق کی ہڈیاں کھائے گا، اس لئے اور بھی دلچسپ ہے کہ ہمارے ساتھ جس پر پڑے وہ بادشاہ ہو جاتا ہے۔ لہذا موت کے بعد بھی عاشق کی شخصیت اس قدر اہم اور جاندار ہے کہ اس کے طفیل لوگ بادشاہ بنتے ہیں۔ اسی پہلو کے باعث یہ فرض نہیں کیا جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے) کہ عاشق کی ہڈیوں کو ہمارے بجائے اور کوئی جانور کھا رہا ہے۔

عاشق کی ہڈیاں جانوروں (اور بالخصوص ہمارے) کی غذا بنیں، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔ یہ مضمون البتہ میر کا اپنا ہے کہ ہڈیوں میں آگ اس قدر رہے کہ ہمارے کھانے کا آگ کی آگ کا مضمون سامنے کا ہے، لیکن میر نے اس میں یہ لمبی پہلو بھی رکھا ہے کہ ہمارے زمانے میں بعض طرح کے بخار کو ”ہڈی کا بخار“ کہا جاتا تھا۔ ”تب“ کا لفظ نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ یہ ”بخار“ کے معنی بھی دے رہا ہے اور ”آگ“ کے بھی۔ عشق کی آگ ہڈیوں تک پہنچ جائے، یہ مضمون میر نے دیوانِ پنجم میں بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

استخوان کا نپ کا نپ جلتے ہیں

عشق نے آگ یہ لگائی ہے

شعر زیر بحث میں ”تب“ کی ذمہ داریت میں ایک لطف حریہ پیدا کر دیا ہے جو دیوانِ پنجم کے شعر میں نہیں ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ دیوانِ پنجم کے شعر میں کئی خوبیاں ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی۔) جلتی ہوئی ہڈیوں سے ہمارے بخار ہوگا، یہ مضمون میر کو اس قدر پسند تھا کہ انھوں نے اس کو تکرار کیا ہے

تغیر الفاظ کئی جگہ بیان کیا ہے۔

ان ہڈیوں کا جلنا کوئی ہمارے پوچھو
لاتا نہیں ہے منہ وہ اب میرے استخوان تک

(دیوان دوم)

(یہ زمین بھی میر کو اس قدر پسند تھی
کہ انھوں نے دیوان چہارم کے علاوہ ہر
دیوان میں ایک غزل اس میں کہی ہے۔ ممکن
ہے اس پسند میں ”استخوان“ اور ”ہا“ کے
مضمون کی پسندیدگی بھی شامل ہو۔)
کیا میل ہو ہا کی پس از مرگ میری اور
ہے جاے گیر عشق کی تب استخوان کے بچ

(دیوان چہارم)

ان جلتی ہڈیوں پر ہرگز ہمارے بیٹھے
بچی ہے عشق کی تب اے میر استخوان تک

(دیوان ششم)

دیوان چہارم میں اس مضمون کو الٹ کر یہ لطف پیدا کیا ہے کہ جلنے کے باعث ہڈیاں سوندھی
ہو گئی ہیں، اس لئے ہمارے محبوب ہیں۔

دیر رہتا ہے ہمارا لاش پہ غم کشتوں کی
استخوان ان کے جلے کچھ تو مزہ دیتے ہیں

مصرع ثانی میں دو لطف ہیں۔ ایک تو وہی جوا پر بیان ہوا۔ دوسرا یہ کہ جلی ہوئی ہڈیاں کچھ تو
مزے دار ہوں گی، ورنہ ہمارے غم کشتوں کی لاشوں پر اتنی دیر تک نہ رہتا۔

اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ان میں دیوان دوم کا شعر سب سے کمزور ہے۔ جو شعر میں نے درج
اختیار کیا ہے، اس میں ایک حسن ایسا ہے جو کسی شعر میں نہیں، کہ پہلے مصرعے میں ایک حسرت ہے،

ایک محرونی ہے۔ اب تک تو امید تھی کہ میری ہڈیاں ہا کے کام آئیں گی (اور اس طرح شاید کسی کو بادشاہ بھی بنا دیں گی) لیکن اب تو عشق کی تب ہڈیوں تک پہنچ گئی، اب ہا ان ہڈیوں کو شاید ہی کھائے۔ زندگی میں ہم حراماں نصیب رہے، موت میں بھی حراماں نصیب رہیں گے۔ اور ایسا بھی نہیں کہ ہم نے کوئی بہت بڑی تمنا کی ہو، بس یہی چاہتے تھے کہ ہماری ہڈیاں ہا کا پیٹ بھریں۔ "شاید ہا نہ کھاوے" میں ایک طرح کا صبر یا اقبال (acceptance) بھی ہے کہ اب ہم ہا کے کام کے اندر ہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ ہڈیاں اگر ہا کے کام نہ آئیں تو شاید کسی اور جانور یا شخص کے کام آ جائیں گی۔

قالب نے اسی اشارے کے امکانات کو اپنے مخصوص استعاراتی اور کنایاتی اسلوب میں یوں ظاہر کیا ہے۔

دور باش از ریزہ ہاے استخوانم اے ہا
کایں بساط دعوت مرغان آتش خوار است
(اے ہا میری ہڈیوں کے ریزوں سے دور
رہ، کیوں کہ یہ تو آتش خود پرندوں کی دعوت کا
دستر خوان ہے۔)

اور آگے چلے تو اصغر علی خاں نسیم نے ہا اور ہڈی کے مضمون کو یہ نیا پہلو دے دیا کہ ہڈیاں باقی
بچی نہیں جو ہا کے کام آئیں۔

تن شطہ ہاے فم سے ہوا خاک اے نسیم
دیکھیں گے استخوان نہارے ہا کے ناز
افسوس کہ نسیم کا پہلا مصرع اتنا برجستہ نہیں جتنا کہ مصرع دانی ہے۔ سید محمد خاں رعد نے بھی میر
کے اشارے کو مضمون بنا کر اچھا پیش کیا ہے۔

پڑا ہنگامہ ہے شاید ہمارے استخوانوں پر
ہوا جھگڑا ہا میں اور سگان کو سے دلبر میں

رعد کا مصرع اولیٰ ذرا فصیح آمیز ہے اور مصرع دانی میں میر کا یہاں قدر یا محرونی نہیں، لیکن مضمون
یقیناً عمدہ ہے۔ عاشق کی ہڈیاں ہا کی غذا نہ بن سکتے کے بعد کتے کو بھی نہ مرغوب ٹھہریں گی، یہ مضمون

سلوک لکھنوی شاعر لطافت لکھنوی نے اٹھایا ہے، لیکن لفظی دروہیت بہت ست اور کثرت الفاظ بہت ہے، لہذا شعر کامیاب نہ ہو سکا۔

حلقی فرقت تھی جو بے حد نہ ہرگز کھاسکا
ہڈیاں مری نگ چاٹاں چپا کر رہ گیا

۲۲۱/۳ اس مضمون کو ذرا مختلف پہلو سے دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے۔

دل دھڑکے ہے جو بجلی چمکے ہے سوئے گلشن

پہنچے مباد میری خاشاک آشیاں تک

لیکن شعرِ زیر بحث میں مضمون لطیف تر اور اسلوب بلیغ تر ہے۔ ”ایہ بہار“ تر ہوتا ہے، اس کی مناسبت سے دل کو بہت جلایا، نہایت خوب ہے۔ پھر رات کے وقت بجلی کی چمک اور بارش کے طوفان کی کیفیت کچھ اور ہی ہوتی ہے، اس میں ایک عجب اسرارِ قوت اور بے قابو جوش اور تباہ کن لیکن بے دماغ اور وحشیانہ (mindless) فراوانی محسوس ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ”شب“ کا حوالہ شعر کی کیفیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ پھر یہ بھی کہ رات کی تاریکی میں دل کا جلنا نہ صرف روشنی کا التباس پیدا کرتا ہے، بلکہ وہ برق کی چمک کے متقابل بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں تین پہلو ہیں، جن میں صرف ایک (یعنی آشیاں کا خاشاک ہونا) دیوان ششم کے شعر میں اور شعرِ زیر بحث میں مشترک ہے۔ آشیاں کے خاشاک ہونے سے مراد یہ ہے کہ آشیاں کچھ نہ تھیں، صرف خس و خاشاک کا ڈھیر تھا، یعنی باقاعدہ آشیاں بھی نہ تھیں۔ بے سرو سامانی کے باعث بس چند ٹکے جمع کر لئے تھے۔ لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بارش اور آندھی نے آشیاں کو جس جس کر کے صرف خاشاک کا ڈھیر چھوڑ دیا تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ آشیاں تھیں، بس خاشاک تھیں، یعنی وہ خاشاک جسے میں آشیاں کہتا اور سمجھتا ہوں۔

اب مصرعِ ثانی کے مزید پہلو دیکھئے: برق صرف اس وقت تک چمکتی رہی جب تک خاشاک آشیاں باقی تھا۔ جب برق نے خاشاک کو جلایا تو اس کا چمکنا اور گرجنا بھی بند ہو گیا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہو گئی: برق کا چمکنا خاشاک آشیاں (کے ہونے) تک تھا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ برق بار بار چمک

رہی تھی اور اس کی روشنی یا گرمی خس و خاشاک آشیاں تک پہنچ رہی تھی۔

شعر زیر بحث میں یہ کتابہ بھی ہے کہ حکلم آشیاں اور گلشن سے دور نہیں ہے، بلکہ کہیں قریب ہی کسی نفس میں قید ہے اور وہاں سے گلشن اور آشیاں کا مظلوم کھائی دیتا ہے۔ دیوان ششم کے شعر میں دوری کا کتابہ ہے، گلشن اور آشیاں نظر نہیں آرہے ہیں، بس یہ معلوم ہے کہ گلشن کس سمت میں ہے۔ اس شعر میں صورت حال فوری ہے، اس لئے تاثر ذرا مختلف اور کم شدید ہے۔ شعر زیر بحث میں گزشتہ رات کا حال بیان کیا گیا ہے اور اس بات کو واضح کیا گیا کہ حکلم اور اس کے آشیاں پر کیا گزری۔ یعنی جب آشیاں جل گیا تو حکلم لے گیا کیا، یا جب رات بھر حکلم نے برق کو آشیاں کے پاس تڑپتے دیکھا تو اس نے صبح کس طرح کی؟ بس یہ کہا گیا ہے کہ اب بہار کے باعث دل رات کو بہت جلا۔ اب یہ دلچسپ صورت حال سامنے آتی ہے کہ دل جلانے کا کام اب بہار نے کیا ہے، نہ کہ برق نے۔ یعنی اگر میں نفس میں نہ ہوتا تو چاہے آشیاں سے دور بھی ہوتا، لیکن اب بہار کا لطف تو آزادی سے اٹھاتا۔ نفس یا میاد کے بجائے اب بہار کو اپنی محرومی کا باعث ٹھہرانا عجب لطف رکھتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۲۴۱/۴ مصرع ثانی سے ظاہر ہوتا ہے کہ آگہ بیکار نہیں ہوئی ہے لیکن پھر بھی کچھ نظر نہیں آ رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ دنیا آنکھوں میں تاریک ہو گئی ہے، یا دنیا کی ہر چیز کو غیر حقیقی سمجھتے ہیں، یا پھر معشوق کے تصور میں، اپنے غم میں، یا اپنی ہی ہستی میں اس درجہ محو ہیں کہ اور کچھ نظر ہی نہیں آتا۔ مصرع اولیٰ کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ دنیا کے ہونے کا ثبوت ہی یہ ہے ہماری نظروں میں اس کا وجود نہیں۔ پہلے مصرعے میں ”جہاں“ بمعنی ”دنیا“ اور دوسرے مصرعے میں ”جہاں“ بمعنی اسم مکان میں ایہام صوت ہے۔

۲۴۱/۵ ایہام صوت کی بہتر مثال اس شعر میں ہے، کیوں کہ مصرع اولیٰ میں ”جہاں جہاں“ بظاہر اردو کے اسم مکان کی تکرار معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل یہ فارسی ہے، بمعنی ”ہر جگہ“۔ غالب نے اسے فارسی میں یوں استعمال کیا ہے۔

محر و میدہ و گل درو میدان است خست

جہاں جہاں گل نظارہ چیدن است چسپ
(پوچھی ہے اور پھول کھلنے والے ہیں۔
سوؤ مت۔ ہر جگہ گل نظارہ توڑنے کے
لئے قائل ہیں۔ سوؤ مت۔)

میر کے شعر میں ”ابر“، ”اب“ اور ”آب“ میں تینیں خوب ہے۔ یہ معنوی پہلو بھی عمدہ ہے کہ جب آنکھوں میں آنسو ڈاڑب بھرے ہوں تو ہر چیز پانی میں ڈوبی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ”جاوے نظر جہاں تک“ کا قائل بہم رکھ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ تمام انسانوں کی نظر میں پانی ہی پانی ہے، صرف مجھ پر ہی مخصوص نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ میر نے ”جہاں جہاں“ کو ”یک جہاں“ بمعنی ”بہت زیادہ“ کے معنی میں برتا ہو۔ ان معنی کی تصدیق ”فرہنگ آندراج“ سے ہوتی ہے۔

دیوان چہارم ردیفک

(۲۲۲)

رہا پھول سایا رنہت سے اب تک
نہ ایسا کھلا گل نزاکت سے اب تک

۶۱۵

لیا لب ہے وہ حسن معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

نہ ہو گو جنوں میر جی کو پر ان کی
طبیعت ہے آشفقہ وحشت سے اب تک

۲۲۲/۱ معشوق کو پھول کہنا اور پھر اس کے لئے رنہت کی دلیل لانا اعجاز بیانی ہے۔
”رنہت“ کثیر المعنی لفظ ہے اور ہر معنی معشوق کے لئے مناسب ہے۔ ”رنہت“ کے ایک معنی ہیں
”دوری“، اور اس سے ”پاکیزگی“، ”بالکل بے دارغ ہونا“، ”بالکل آلودہ نہ ہونا“ کے معنی پیدا ہوئے،

کیوں کہ جو شخص دور رہے گا وہ بے لوث اور پاک بھی رہے گا۔ معشوق اس لئے پھول کی طرح تروتازہ اور حسین رہا کہ وہ پاک و بے عیب تھا، لوگوں سے دور و دور رہا۔ لہذا وہ جسمانی آلودگی سے مبرا اور منزہ رہا۔ اس کی پاک دہانی اس کے مقابلے حسن کی ضامن رہی۔ پھر ”نزہت“ کے معنی ہیں ”تری و تازگی“۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق کا حسن اس قدر شاداب تھا، جوانی کی بہار اس درجہ جوش پر تھی کہ معشوق ہمیشہ پھول کی طرح گلگفتہ رہا، اس پر خزاں کبھی نہ آئی۔ پھر ”نزہت“ کے معنی ہیں ”لطف و انبساط“ اور ”نزہت گاہ“، ”نزہت آباد“ میر تقی میر کی جگہ کہتے ہیں۔ لہذا اب معنی یہ ہوئے کہ معشوق کا جسم اس قدر لطف ہے کہ اختلاط و ارتباط یا امتداد زمانہ کے یاد و جواب بھی وہ پھول کی طرح دل خوش کن اور مزے دار ہے۔ یعنی اس مفہوم میں معشوق کے حسن کا معنی اور جسمانی پہلو زیادہ نمایاں ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ”زناکت“ اور ”نزہت“ میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ یعنی دونوں الفاظ ایک خاندان کے معلوم ہوتے ہیں، لیکن دراصل ”زناکت“ گھڑا ہوا لفظ ہے، اردو قاری والوں نے ”نازک“ (جو قاری ہے) سے عربی طرز پر بنا لیا ہے۔ ”زناکت“ کو عام طور پر ”نازک ہوتا“ کے معنی میں لیا جاتا ہے۔ لیکن اس کو ”حسن و بابرکئی“ (مثلاً ”بات کی زناکت“) اور subtlery (مثلاً ”معاملے کی زناکت“) اور نفاست یعنی elegance مثلاً کسی عمارت کی نفاست کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اور یہی معنی شعر زیر بحث میں زیادہ مفید مطلب ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ پھول تو کھلتے ہی رہتے ہیں، لیکن اس زناکت کا پھول، جیسا کہ ہمارا معشوق ہے، اب تک کوئی نہ کھلا یعنی یہ عموماً بیان ہوا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ پھول نے بہت کوشش کی، لیکن معشوق کی سی زناکت کے ساتھ وہ نہ کھل سکا۔ یہ خصوصی بیان ہوا۔ یعنی پہلے مفہوم کی رو سے تمام پھولوں کا تذکرہ ہے، اور دوسرے مفہوم کی رو سے کسی ایک پھول کا۔ عموماً پھر بھی باقی رہتی ہے، کیوں کہ ایک پھول بھی تمام پھولوں کی علامت ہے۔

۲۲۲/۲ اسلامی صوفیانہ اور فلسفیانہ فکر میں صورت اور معنی کی اصطلاحیں بہت اہم ہیں۔ ان کے معنی پوری طرح واضح نہ ہونے کی وجہ سے شارحین کو اکثر مغالطہ ہو جاتا ہے کہ ”صورت“ اور ”معنی“ میں وہی رشتہ ہے جو ”عرض“ اور ”جوہر“ میں ہے۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ صوفیوں کے نزدیک ”معنی“ وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے۔ چنانچہ مولانا رام اچھی مثنوی میں شیخ

اکبر کے حوالے سے کہتے ہیں۔

پیش معنی محبت صورت بس زبوں
چرخ را معیش می وارد نگوں
گفت ائمنی ہوا اللہ شیخ دیں
بحر معنی ہاست رب العالمین
(معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟
بہت ہی زبوں شے۔ آسمان اسی لئے
جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے جو جھل
ہے۔ شیخ دین (محمی الدین ابن
عربی) نے فرمایا ہے کہ اللہ معنی ہے۔
رب العالمین معنی کا سمندر ہے۔)

لہذا اصل وجود معنی ہے، اور باقی سب صورت۔ یعنی معنی کو reality اور صورت کو appearance کہہ سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ایک reality کی ایک appearance بھی ہو۔ یہ دو الگ، اور مختلف معنی کی چیزیں ہیں۔

معتولات کے سیاق و سباق میں عسکری صاحب نے ”صورت“ اور ”معنی“ کی عمدہ تشریح کی ہے۔ (”وقت کی رائی“ عسکری کہتے ہیں: ”ہمارے فلسفے میں پہلے تو ”صورت“ کا لفظ مادے کے لفظ کے ساتھ اور اس کے مقابل استعمال ہوتا ہے۔ ازمنہ و سلی کے مغربی فلسفے میں اس کے مرادفات ہیں form and matter یا essence and substance یہاں صورت اور مادہ دونوں ایسے حقائق ہیں، جن کا حواس ظاہری کے ذریعے ادراک نہیں ہو سکتا۔ اس مفہوم سے نیچے اتریں تو ”صورت“ کا لفظ استعمال ہوتا ہے ”معنی“ کے مقابل۔ اس درجے میں ”صورت“ کا لفظ دلالت کرتا ہے اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے ذریعے ممکن ہو، اور ”معنی“ کا لفظ اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے وسیلے سے ممکن نہ ہو۔“

مندرجہ بالا تشریحات کو ذہن میں رکھئے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے اپنی خود نوشت

سوانح میں اپنے باپ کی صورت کو ”سراپا معنی“ کیوں کہا ہے، اور شعر زیر بحث میں معشوق کو حسن معنی سے لبالب کہنے کا کیا مطلب ہے؟ یعنی معشوق کا حسن ایسا ہے جس کا ادراک حواس ظاہری سے نہیں ہو سکتا۔ اور میر تقی کی صورت سراپا معنی اس معنی میں تھی کہ وہ اپنے روحانی کمالات کے باعث انسانی آلودگیوں سے بالکل پاک ہو گئے تھے اور خدا کے جلووں کا مظہر بن گئے تھے۔ گویا ”ذکر میر“ میں ”سراپا معنی“ کی اصطلاح صوفیوں کے عالم سے ہے اور شعر زیر بحث میں معقولیت کے عالم سے۔ شعر کا لطف تو اس بات میں ہے ہی کہ معشوق کو حسن معنی سے لبالب کہا، لیکن اس بات میں بھی ہے کہ اس حسن معنی کی دلیل معشوق کی صورت ہی کو ظہرایا۔ یعنی اس کی صورت ایسی ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ حسن معنی سے بھرا ہوا ہے۔ معشوق کے بدن کو صراحی یا ساغر فرض کرنا اور حسن معنی کو شراب فرض کرنا اور یہ کہنا کہ وہ حسن معنی سے لبالب بھرا ہوا ہے، نہایت بدیع بات ہے کیوں کہ اس میں روحانی یا مابعد الطبیعیاتی حقیقت کو حسی، جسمانی، بلکہ تقریباً جنسیاتی (erotic) الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔

مولانا روم کے اس بیان کو نظر میں رکھئے کہ اللہ تعالیٰ ”بحر معنی“ ہے تو شعر کے ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ معشوق حسن معنی سے لبالب ہونے کے باعث اللہ تعالیٰ کے بحر معنی کا ایک موتی ہے یا ان لامتناہی معانی میں ایک معنی ہے جن سے اللہ کی ہستی عبارت ہے۔ یعنی معشوق مظہر میں ذات ہے۔ جس طرح بھی دیکھئے غیر معمولی شعر ہے۔

۲۲۲/۳ مقلعہ برائے بیت ہے۔ اسے غزل کی تکمیل کے لئے درج کر دیا گیا، لیکن اس میں یہ خوبی ہے کہ جنون و وحشت اور اشتہائی میں جو باریک فرق ہے اس کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ”جنون“ بمعنی ”دیوانگی“ ہے، اور بمعنی شدت احساس و جذبہ یعنی passion بھی۔ ”وحشت“ سے مراد وہ کیفیت ہے جب انسان ہر شے سے دور ہوا لگتا ہے، یعنی وہ ہر چیز سے، یہاں تک خود سے بھی، گھبراتا ہے، ”اشتہائی“ سے مراد ہے طبیعت کا بے سکون ہونا، مزاج کا برہم ہونا۔

دیوان پنجم ردیفک

(۲۲۳)

کیا ہم میں رہا گردش افلاک سے اب تک
پھرتے ہیں کھاروں کے پڑے چاک سے اب تک

ہر چہرہ کہ دامن تئیں ہے چاک گریباں
ہم ہیں متوقع کف چالاک سے اب تک چالاک = خیر و مایہ و شیار

گو خاک سی اڑتی ہے مرے منہ پہ جنوں میں
ٹپے ہے لہو دیدہ نمناک سے اب تک

۲۲۰

وہ کپڑے تو بدلے ہوئے میراں کو کئی دن
تن پر ہے تنگ نگلی پوشاک سے اب تک

۲۲۳/۱ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارآمد نہیں۔ لیکن حقیقت

میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں ”اب تک“ کے معنی ہیں ”اس وقت تک“، ”یہ زمانہ آنے تک“۔ لہذا مراد یہ ہوئی کہ یہ زمانہ آتے آتے (اسے بڑھا پا کہیں یا عشق کی سحرانوردی کے بعد کا زمانہ کہیں، یہ عشق کی صعوبتیں اٹھا لینے کے بعد کا وقت کہیں) اب ہم میں کچھ بھی نہ رہا، یہاں تک کہ پہلے جیسی آوارہ گردی اور خانماں بربادی بھی نہ رہی۔ اب تو ہم کھار کے چاک کی طرح چکر کاٹ رہے ہیں، لیکن اچھی سی جگہ پر ہیں، نہ کہیں جاتے ہیں نہ آتے ہیں۔ گردش ہے لیکن بے مصرف۔ گردش افداک کی مناسبت سے تھپیہ میں دوہرا حسن پیدا ہو گیا ہے۔ ”پڑنے“ کا لفظ بھی خوب ہے، کیوں کھار کا چاک زمین میں پڑا رہتا ہے۔ مصرع ثانی کی تشریوں ہوگی: (ہم) اب تک پڑے کھاروں کے چاک سے (بمعنی ”کی طرح“) پھرتے ہیں۔ گردش لا حاصل کی تصویر خوب کھینچی ہے۔

۲۲۳/۲ ”چالاک کا لفظ سودا نے بھی خوب باندھا ہے۔

تڑپ اپنے دل بے تاب کی خاطر اے شورش

برق سے لی ہے ترے غمزہ چالاک کے مول

لیکن اس بات کا ثبوت نہ ہونے کی وجہ سے، کہ عشق غمزہ چالاک کو فروخت کرنے کا اختیار رکھتا ہے، شعر میں بیان ادھورارہ گیا، صرف ”غمزہ چالاک“ کی خوبی باقی رہی۔ اس کے برخلاف، میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور ”چالاک“ کے دونوں معنی بھی اس میں بڑی خوبی سے صرف ہوئے ہیں۔ گریبان کا چاک لہا ہوتے ہوتے دامن تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجھے اپنے تیز رو ہاتھوں یا ہوشیار اور ماہر فن ہاتھوں سے اب بھی توقع ہے کہ وہ مزید چاک کا کوئی ڈھب نکال ہی لیں گے۔ دیوانگی کی معصومیت کی ابھی آئینہ داری ہے، کہ دیوانہ ہکار خویش ہشیار بھی ہوتا ہے، لیکن اس کی فکر منطقی نہیں ہوتی۔ اسے معلوم ہے کہ میرے ہاتھ خوب چیز چھتے ہیں اور گریبان چاک میں ماہر ہیں، اس لئے اسے توقع ہے کہ ابھی کچھ نہ کچھ اور بھی چاک کرنے کو ہے، بلا سے گریبان پھٹ کر دامن تک پہنچ گیا، میرے چالاک ہاتھ تو کچھ نہ کچھ تو کری گزریں گے۔ ”کف چالاک“ کی ترکیب میں مزید خوبی یہ ہے کہ جو شخص ہاتھوں سے کام کرنے میں ماہر ہوتا ہے، یا جو اپنے ہاتھوں سے خوب کام لینا جانتا ہے، اسے ”چالاک دست“ کہتے ہیں۔

۲۲۳/۳ شعر بقا ہر سادہ ہے لیکن اس میں نکتہ یہ پنہاں ہے کہ دیوانے کو غم نہیں ہوتا، یعنی دیوانگی اور وحشت کی شدت غم اور گریہ جیسی چیزوں کو بھلا دیتی ہے۔ یہاں یہ عالم ہے کہ جنون کے باعث منہ پر خاک اڑ رہی ہے (یعنی جنون میں جو خاک اڑائی تھی اس کا اثر میرے چہرے پر بھی ہے یا میرا چہرہ بالکل بے رونق اور دیران ہو گیا ہے۔) لیکن پھر بھی شدت رنج کا یہ عالم ہے کہ میری آنکھوں سے خون کے آنسو بھی ٹپک رہے ہیں۔ رنج اتنا گہرا تھا کہ دیوانگی کی شدت بھی اسے کم نہ کر سکی۔

۲۲۳/۴ یہ شعر رنگ و سنگ میں شاہوار ہے۔ جنسی بیان میں اس قدر لطافت، قرب و اختلاط (intimacy) یعنی قرب و یکجائی کا اتنا زبردست احساس اور پھر بھی ایک لفظ ایسا نہیں جو بات کو کھول کر کہہ رہا ہو۔ صرف بہت ہی بڑا شاعر ایسے بیان پر قادر ہو سکتا ہے۔ بظاہر تو معشوق کی نزاکت اور تنگ پوشی کا بیان ہے لیکن کنایہ دراصل یہ ہے کہ معشوق کو بے لباس دیکھا ہے۔ کیوں کہ اگر بیان نہ ہوتا تو یہ معلوم کیوں کر ہوتا کہ تنگ لباس نے اس کے بدن پر ممکن ڈال دی اور یہ کیوں کر معلوم ہوا کہ اس کے بدن پر اب بھی ممکن باقی ہے؟ ظاہر ہے کہ تنگ کپڑے بدلے ہوئے کئی دن ہو گئے، اور ان کئی دنوں میں اسے بار بار دیکھا ہے جس سے پتہ لگا کہ جو ممکن اس کے بدن پر پڑی تھی وہ اب بھی باقی ہے۔ ”کپڑے بدلے“ میں ایک گہرا یونہی بھی ہے اور کپڑے بدلتی ہوئی لڑکی کے ذکر میں جنسی طغذو بھی۔

کہا جاسکتا ہے کہ ممکن ہے حکلم نے معشوق کو بے لباس نہ دیکھا ہو، صرف یہ فرض کر لیا ہو کہ چونکہ وہ نازک بدن ہے، اس لئے اس کے بدن پر تنگ کپڑوں نے ممکن ضرور ڈال دی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ یہ امکان موجود ہے، لیکن شعر کا تمام لہجہ اس کی قربت و اختلاط (intimacy) اور کپڑے بدلے، کئی دن گزر جانے کی تفصیل اس بات کی تلمیح ہیں کہ معشوق کو واقعی بے لباس دیکھا اور اس کے بدن پر تنگین دیکھی ہیں۔

رہا یہ سوال کہ کیا واقعی تنگ لباس سے بدن پر ممکن پڑ جاتی ہے؟ تو اس کا جواب کسی تنگ پوش سے پوچھئے۔ یہ بات دیسے کچھ مستبعد بھی نہیں۔

ردیفِ گ

دیوان اول

ردیف گ

(۲۲۴)

جب سے خط ہے سیاہ خال کی تھا نگ تھا نگ = چوروں کا سکن
تب سے لٹی ہے ہند چاروں دا نگ ہند (بروزن بند) = روم
بات اہل کی چلی ہی جاتی ہے اہل = امید
ہے مگر عروج بن حسن کی تا نگ تا نگ = طرف

بن جو کچھ بن سکے جوانی میں
رات تو تھوڑی ہے بہت ہے سا نگ سا نگ = شاہنشاہ

اس دُتن میں بھی بھری ہے خط کی دُتن = ہموڑی کا گڑھا
دیکھو جیدھر کونیں پڑی ہے بھا نگ

چلی جاتی ہے حسبِ قدر بلند
دور تک اس پہاڑ کی ہے ڈا نگ ڈا نگ = پہاڑ کا اچھی حصہ چٹائی

تفرہ باطل تھا طور پر اپنے تفرہ=فرہ
ورنہ جاتے یہ ووڑ ہم بھی پھلانگ

میں نے کیا اس غزل کو سہل کیا
قلنبے ہی تھے اس کے اوٹ پھانگ

۲۲۳/۱ شعر میں کئی الفاظ غیر معمولی ہیں۔ ”ہند“ بمعنی ”راہ“، ”سڑک“، فارسی ہے، مگر اتنا کم یاب ہے کہ اکثر لفظات میں نہیں ملتا۔ ”تھانگ“ اور ”وانگ“ بھی سامنے کے الفاظ نہیں۔ پھر مناسب دیکھئے۔ خال کالا ہوتا ہے، ”کالا“ کے معنی ”چور“ بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے کہا کہ خط کے اندر خال ہے گویا چور نے مسکن بنالیا ہے۔ چور اپنا مسکن جنگل میں بناتے ہیں یا راستے میں جھاڑیوں کے پیچھے چھپے رہتے ہیں، اس اعتبار سے ”خط“ (خیال رہے کہ ”سبزۂ خط“ بھی کہا جاتا ہے) کو چوروں کی تھانگ کہنا بھی بہت مناسب ہے۔ ”خط کی سیاہی کے اعتبار سے ”سیاہ“ کی مناسبت ”خط“ سے بھی ہے اور ”خال“ سے تو ہے ہی۔ پھر ”خط و خال“ (معنی ”شکل و صورت“) کا فقرہ بھی محاورے میں ہے۔ ”وانگ“ ایک چھوٹا سا کھڑا ہوتا ہے، لہذا ”وانگ“ اور ”لٹتی ہے“ میں مناسبت ہے۔ ”ہند“ پر پہلی نظر میں گمان ہوتا ہے کہ یہ ”ہند“ ہوگا۔ ”ہند“ کے ایک معنی سیاہی بھی ہیں (جیسے ”ہند حنا“ بمعنی ”مہندی کی سیاہی“) اور ”ہند“ سے ”ہندو“ کی طرف دھیان جاتا ہے، جو ”چور“ اور ”نکبہاں“ دونوں معنی میں آتا ہے۔ غرض شعر کیا ہے، مناسبوں کا گھر خانہ ہے۔ اور خوش طبعی اس پر مستزاد۔

۲۲۳/۲ غوج بن غوج (صحیح نام یہی ہے لیکن غوج بن غوج مشہور ہے، شاید اس لئے کہ ”غٹھن“ عربی میں ”گردن کو کہتے ہیں) حضرت موسیٰ کے زمانے میں ایک انتہائی طویل القاست شخص تھا۔ کہتے ہیں کہ وہ سمندر میں کھڑا ہوتا تھا تو پانی اس کے گھٹنوں تک آتا تھا، درودہ سمندر سے مچھلیاں پکڑ کر اپنے ہاتھ بلند کرتا تھا تو آتا اونچا اٹھاتا تھا کہ مچھلیاں سموز آفتاب سے بھرن جاتی تھیں اور وہ ان کو اپنی غذا

كرنا تھا۔ عوج بن عوق كا فرقا اور حضرت موسىٰ كے ہاتھوں اس كى موت ہوئى۔
اس تفصيل كے بعد يہ ديكن مشكل نهى كہ نہ ختم ہونے والى اميدوں (يعنى انسان كى خواہش)
كو عوج بن عوق كى ناگ كہنا كس قدر مناسب اور برستہ ہے۔ معنى آفرينى مزيد يہ ہے كہ عوج كا فرقا اور
حضرت موسىٰ نے اس كے خنچے پر اپنا عصا مار كر اس كو ہلاك كيا تھا۔ يعنى اميدوں كو حد سے بڑھنے ديكا
ٹھيك نهى انھىں مارنا اور ختم كرنا ہی ٹھيك ہے، ليكن اس كے لئے بيغيرى معجزہ، يا كم سے كم بيغيرى جرات
چاہئے۔

شاہ عظيم آبادى نے اميدوں كے حد سے بڑھ جانے كے لئے ”طلسمى سانپ“ كا پيكرا چھا
استعمال كيا ہے۔

اميدىں جب بڑھیں حد سے طلسمى سانپ ہیں زہاد

جو توڑے يہ طلسم اسے دوست سمجھينہ اسى كا ہے

ليكن وہ اس كو بھانا نہ پائے اور شعر غير ضرورى الفاظ اور بہت زيادہ واضح اخلاقى درس آموزى كا
شكار ہو گيا۔ سارى بات كھل گئى اور شعر ميں كچھ نزاکت نہ رہى۔ مير كے يہاں تلخ كے ذريے پيكرا
خلق ہوا ہے (”عوج بن عوق كى ناگ“) اميدوں كے بارے ميں تحقير آميز روئے ہي ہے اور معنى
آفرينى اس پر بڑھ كر۔ پھر لطف يہ كہ لہجے ميں عجب طرح كى بے پروائى كے ساتھ ساتھ خود پر تعبد
بھى ہے۔

۲۲۳/۳ ”رات تھوڑى اور سواگ (يا ساگ) بہت“ كا محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب

كام زيادہ ہو اور اس كے كرنے كے لئے وقت كم ہو۔ يہاں مير نے ”رات“ كو ”جوانى“ كا استعارہ كيا
ہے اور مضمون بظاہر اخلاقى ہے، كہ جوانى ميں جو اچھے كام كر سكو كر لو۔ (خدا ہي اعتبار سے جوانى كا زہد
زيادہ مستحسن ہوتا ہے۔“ ليكن محاورے سے پورا پورا فائدہ اٹھاتے ہوئے مير نے لفظ ”ساگ“ كے
ذريعہ يہ اشارہ بھى ركھ ديا ہے كہ مراد جوانى كے كھيل كو، تفریحات، رنگ رلياں اور دعو ميں ہیں، نہ كہ
جوانى كى پارسائى اور نيكو كارى۔ ”سواگ“ ذرا سے كى قسم كے كھيل يا تماشے كو کہتے ہیں، محض تماشے اور
ہنس كى بات كو بھى کہتے ہیں، جيسا كہ نثار نے صفحہ كى جھ ميں كہا تھا۔

سوانگ خیال آیا ہے آج یہ چرخ کہن

لڑتے ہوئے آئے ہیں مصحفی اور مصحفن

بہر وہ بھرنے کے لئے بھی ”سوانگ بھرتا“ یا ”سوانگ کرنا“ بولتے ہیں۔ اس اعتبار سے

”بن جو کچھ بن سکے“ میں مزید لطف پیدا ہو گیا ہے، جتنی جو بہر وہ بھرتا ہے، بھر لو۔

۲۲۴/۴ ”ذقن“ کو عام طور پر ”ٹھوڑی“ کے معنی میں سمجھا جاتا ہے، لیکن ”ذقن“ کے معنی

”ٹھوڑی کا گڈھا“ اور کمال میں ہنسی کی وجہ سے پڑنے والے گڈھے یعنی ”موہنی“ کے بھی ہیں۔ میر نے

شعر زیر بحث میں ٹھوڑی کے گڈھے کے ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ٹھوڑی کا گڈھا یعنی (cleft

chin) اعلیٰ ایران کی دیکھا دیکھی آردو داہوں نے استعمال کیا ہے، ورنہ ایرانیوں اور مغربی اقوام کے

برخلاف ہمارے یہاں ٹھوڑی کے گڈھے کو حسن کی کوئی خاص علامت نہیں سمجھا جاتا۔ ”خط“ کو ”مبڑ“

کہتے ہیں، اس اعتبار سے ”مبڑ خط“ کو بھنگ سے تشبیہ دی، کیوں کہ بھنگ بھی مبڑ ہوتی ہے۔ ٹھوڑی

کے گڈھے کو ”چاہ ذقن“ بھی کہتے ہیں، لہذا کنوئیں اور بھانگ کا استعارہ مکمل ہو گیا اور اس طرح

”کنوئیں بھانگ پڑنا“ کے محاورے کا غیر معمولی صرف ہاتھ آیا۔ ”کنوئیں بھانگ پڑنا“ کے معنی ہیں

”بستی کے سب لوگوں کا دیوانہ ہو جانا“ (سب لوگوں کا از خود رفته ہو جانا)۔ ظاہر ہے کہ اگر کنوئیں میں

بھانگ پڑ جائے تو بستی کے سارے لوگ جو اس کنوئیں سے پانی پیتے گئے اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھیں

گئے۔ محاورے کا غیر معمولی استعاراتی صرف یوں ہوتا ہے کہ ہر دورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کریں

اور اس کے استعاراتی معنی بھی موجود ہوں۔ محاورہ لغوی معنی میں استعمال ہو تو گویا وہ استعارہ مطلوب

ہو جاتا ہے۔ غالب، میر اور قاری میں بیدل اور حافظ کا یہ خاص انداز ہے۔

آتش نے میر سے ملا جلا مضمون باندھا ہے۔

ملاحت ذقن یا رکا ہے ہر سو شور

عجیب لطف کا کھاری ہے یہ کنواں نکلا

آتش کے یہاں رعایتیں بھی خوب ہیں، لیکن ملاحت کو صرف ذقن تک محدود رکھنے کی کوئی

دلیل نہیں، اس لئے شعر کمزور ہو گیا۔

۵/۲۲۳۔ ۶/۲۲۴ کلیات میر کے جوائنٹیشن میری نظر سے گزرے ہیں ان میں یہ اشعار قطعہ بند نہیں دکھائے گئے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے انھیں قطعہ بند پڑھا جائے تو نشست معنی بہتر معلوم ہوگی۔ پہلے شعر میں جس پہاڑ کا ذکر ہے وہ کوئی واقعی پہاڑ بھی ہو سکتا ہے اور استعاراتی بھی ہو سکتا ہے۔ اگر استعاراتی فرض کیا جائے تو پہاڑ کسی مشکل کام، مثلاً عشق میں کامیابی یا کسی مشکل مہم کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ میر کبھی کبھی واقعات پر جنی ایسے مضمون بھی لے آتے ہیں جو اردو فارسی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس شعر میں جس طرح کا مشاہدہ ہے (پہاڑ اگر لہا اور اونچا ہو تو جتنا ہی چڑھتے جائیں اتنا ہی اونچا اور معلوم ہوتا ہے۔) اس کے پیش نظر اس کو واقعیت پر جنی (یعنی پہاڑ کو واقعی پہاڑ) فرض کیا جائے تو بھی کوئی ہرج نہیں۔

دوسرے شعر میں ”تقرہ“ بمعنی ”غرور، گھمنڈ“ بہت نادر لفظ ہے اور کم ہی لغات میں ملتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے دیکھیں تو پہلے شعر میں پہاڑ کو واقعی فرض کرنے کی توثیق ہوتی ہے۔ ہمیں اپنے طور پر یعنی اپنے طرز کار پر گھمنڈ تھا، لیکن یہ باطل نکل۔ کیوں کہ اس پہاڑ پر تو جتنا بھی چڑھیں، یہ اور بھی اونچا ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر ہمارا گھمنڈ برحق ہوتا تو ہم دوڑ کر اس کو پھلانگ جاتے۔ لفظ ”بھی“ میں یہ اشارہ ہے کہ کچھ اور لوگ ایسے تھے (یا ہیں) جو یہ کام کر چکے ہیں۔

۷/۲۲۳ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس زمین میں ایسی غزل کہنا، اور وہ بھی چھوٹی بحر میں، غیر معمولی بات ہے اور نوجوان میر کے کمال سخن کی دلیل۔ پرانے زمانے میں لوگ چھوٹی عمر میں ہی ”کمال“ (perfection) حاصل کر لیتے تھے، اور طریقہ تعلیم اچھا تھا کہ تقریباً ہر شخص درجہ کمال کو پہنچ سکتا تھا۔ ہاں کمال کے بعد دوسری منزل ”حکمت“ یعنی (wisdom) حاصل کرنے کی ہوتی تھی، اور وہ درجہ خدا داد صلاحیت کے بغیر نصیب نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ میری نہیں کلا سکی عہد کے تمام شعرا کے یہاں (یعنی ان تمام شعرا کے یہاں جن کا زمانہ انیسویں صدی کے آخر تک تھا، مثلاً داغ، جلاں، امیر مینائی وغیرہ) اوائل عمر سے ہی پختگی اور مشاقی ملتی ہے اور ان کے یہاں وہ چیز نظر نہیں آتی جسے ہم انگریزی تنقید کے نتیجے میں ارتقا یعنی (development) کہتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ میر اور غالب،

انیس و درد اور سودا وغیرہ جیسے بڑے شعرا کے یہاں کمال کے ساتھ ساتھ حکمت بھی نظر آتی ہے اور کتر درجے کے لوگوں کے یہاں حکمت بہت کم ہے، مایا لکل نہیں ہے۔

زیر بحث غزل میں ایک گفتگو، انانیت اور باطنیت ہے، اور بیان پر قدرت اور لہجے میں کچھ حکمت بھی ہے۔ یہ سب باتیں ظفر اقبال کی اپنی غزل کے بہترین اشعار میں بھی ملتی ہیں۔ اردو غزل کے ہر اسلوب کی طرح انہی غزل کا اسلوب بھی اپنی پوری صفائی کے ساتھ میر کے یہاں مل جاتا ہے لیکن یہ غزل تو اتنی بھرپور ہے کہ حاکمانہ کارنامے (tour de force) کا حکم رکھتی ہے، خاص کر جب یہ طوطا دکھا جائے کہ اس کے اکثر اشعار میں معنی آفرینی کا بھی کمال ہے۔ کچھ تعجب نہیں کہ اکثر شاعروں نے اس کوچے میں قدم رکھنے سے گریز کیا۔ مصحفی نے بحر بدل کر غزل کی اور میر کے اکثر قافیوں کو برتا، لیکن نہ وہ گفتگو ہے نہ وہ معنی آفرینی۔ مثلاً ”ساجک“ اور ”قہانگ“ کے قافیے مصحفی کے یہاں دیکھئے اور میر سے قائل کیجئے۔

بہر وپ ہے یہ جہاں کہ جس میں
ہر روز نیا بنے ہے اک ساجک
دلی میں پڑیں نہ کیوں کے ڈاکے
چروں کی ہر ایک گھر میں ہے قہانگ
یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مصحفی نے قافیے بس ہاتھ دئیے ہیں۔

یگانہ نے البتہ میر کی زمین اور بحر و طوں کو برتا ہے، اور حق یہ ہے کہ ان کی جرأت داوطلب ہے۔
خسوس یہ کہ یگانہ کے یہاں گفتگو، خوش طبعی اور دل کو پسند آنے والا پاکیزہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ یگانہ کو مضمون کی تلاش بہت جلد ہوتی تھی، لیکن وہ مضمون کے پسے آمکانات کو بروئے کار نہ لاسکتے تھے۔ معنی آفرینی تو ان کے یہاں بہت ہی کم ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ یگانہ نے وہ کر دکھایا جو مصحفی سے نہ ہوا تھا۔

ایک اور ایک دو کسے سمجھائیں
ان کے مرنے کی ہے وہی اک نامک
بول بالا رہے یگانہ کا
نام ہاچے محبت کے چاروں دانک

آخری بات یہ کہ میر کے شعر زیر بحث کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ میں اس غزل کو سہل نہ کر سکا
 کیوں کہ اس کے قافیے ہی اس قدر ماوٹ پڑ گئے تھے کہ کسی کے بس میں نہ تھے۔ یعنی یہ بھی ایک طرح کی
 تعلق ہے، کہ دشوار کو سہل کر کے دکھا دیا اور کہا کہ مجھ سے سہل نہ ہو سکا۔

دیوان دوم رویفگ

(۲۲۵)

کیا عشق خانہ سوز کے دل میں بچھی ہے آگ
اک سارے تن بدن میں مرے پھلک رہی ہے آگ

جل جل کے سب عمارت دل خاک ہو گئی
کیسے مگر کو آہ محبت نے دی ہے آگ

۲۳۰

اکٹارے سے نہ کرتے تھے آکر جگر کے لوت
جب تب ہماری گود میں اب تو بھری ہے آگ

افسردگی سوخہ جاناں ہے تھر میر
دامن کو تک ہلا کہ دلوں کی جھگی ہے آگ

۲۲۵/۱ برأت نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔

کیا جانیں عشق کی یہ حرارت ہے کیا پرآہ

اک آگ پھنک رہی ہے دہائے بدن کے بیچ

میر اور جرأت دونوں کے مصرع لوٹی انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن معنی آفرینی کے لحاظ سے میر کو فوقیت ہے، کیوں کہ ان کے مصرع لوٹی کے تین معنی ہیں۔ (۱) کیسی آگ عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہوئی ہے! (یعنی استعجاب اور فحاشیہ انداز میں کہا ہے۔) (۲) کیا واقعی عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوئی ہوتی ہے؟ (یعنی محض استفہام کا انداز ہے) (۳) لوگ کہتے ہیں عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی ہے۔ معلوم نہیں ایسا ہے بھی کہ نہیں، بظاہر تو ایسا نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اگر عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوئی تو میرے تین بدن میں کہاں سے پھنک رہی ہوتی؟ (یعنی مصرع معنی پر استفہام انکاری ہے۔) میر کے شعر میں کنایہ کا لطف بھی خوب ہے کہ براہ راست نہیں کہا کہ میں جلاؤں سوز عشق ہوں۔ صرف یہ کہا کہ میرے تین بدن میں آگ پھنک رہی ہے، شاید عشق خانہ سوز کے دل میں بھی آگ چھپی ہو تو ہو، لیکن میں اپنا حال جانتا ہوں کہ سر تا بہ قدم جل رہا ہوں عشق کو "خانہ سوز" کہنا بھی ایک لطف رکھتا ہے کہ عشق کی فطرت ہی میں ہے کہ وہ گھر کو جلاؤں والا ہے۔ شاید اپنے ہی گھر کو جلاؤں والا ہے، کیوں کہ صرف "خانہ سوز" کہنے کے باعث وہاں پیدا ہو گیا ہے۔ وہ کون سا گھر ہے جسے عشق جلاؤں والا ہے؟ یہ بات ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ خود سوزی کے مضمون پر عرفی نے فغضب کا شعر کہا ہے۔

بہ لوح شہد پروانہ امیں رقم دیم

کہ آتشے کہ مرا سوخت خویش را ہم سوخت

(میں نے پروانے کی لوح حرا پر یہ لکھا دیکھا

کہ جس آگ نے مجھے جلایا، اس نے خود کو بھی

خاک کر لیا۔)

میر نے عرفی کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، کیوں کہ عرفی کے شعر میں جو المیہ دہرا اور ہمہ گیری ہے، وہ میر کے مضمون سے بہت آگے کی چیز ہے۔ لیکن میر نے اتنا اشارہ ضرور رکھ دیا ہے کہ عشق خانہ سوز ہے تو خود سوز بھی ہے۔ جرأت کے شعر میں کیفیت خوب ہے، لیکن معنی آفرینی میر سے کم ہے۔ اسی مضمون کو شیفتہ نے کہا تو کیفیت ہی کیفیت رہ گئی، لیکن دونوں مصرعوں میں وہ اپنی اس قدر ہے اور مصرع

اولیٰ کا انشائیہ عمدہ ہے کہ شعر بجا طور پر مشہور ہو گیا۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ ہی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

۲۲۵/۲ اس شعر میں کیفیت زیادہ ہے، معنی آفرینی بہت کم۔ پہلے مصرعے میں دل کو عمارت کہا ہے، دوسرے مصرعے میں کسی شہر کا ذکر ہے، جس کو محبت نے آگ لگا دی۔ بظاہر دونوں مصرعوں میں ربط کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مصرع ثانی میں ”مگر“ استعارہ ہے ”جسم“ کا، یعنی آگ سارے بدن میں لگی۔ بدن بمنزلہ شہر ہے اور دل اس میں ایک عمارت ہے۔ معنی کے اسی نکتے نے شعر کو محض کیفیت کے دائرے سے اٹھا کر تہ دار بنا دیا ہے۔ میر کے یہاں کیفیت اور معنی آفرینی اکثر ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ اس صنعت میں ان کا کوئی ہمسر نہیں۔

عمارت دل کا جل جل کر خاک ہو جاناروزمرہ کا عمدہ استعمال تو ہے ہی، یہ اشارہ بھی رکھتا ہے کہ عمارت کئی بار جلی، یعنی تھوڑی تھوڑی کر کے جلی۔ (ملاحظہ ہو ۸/۳)۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے۔ لفظ ”آہ“ یہاں بہت بلیغ صرف ہوا ہے، کیوں کہ یہ نہ صرف انشائیہ کو مضبوط کر رہا ہے، بلکہ ”آگ“ کے مضمون سے مناسبت بھی رکھتا ہے۔ ”آہ“ کو دو حوٹوں سے تھپیہ دیتے ہیں۔)

۲۲۵/۳ جگر کے کلزے جو آنسوؤں کے ساتھ بہ نکلتے ہیں اور دامن پر گرے ہیں ان کو انگارہ کہنا بدیع بات ہے۔ بدیع تر بات یہ ہے کہ دامن پر جگر کے کلزوں کا آگراٹا ایسا ہے گویا کسی نے گود میں آگ بھردی ہو۔ دامن پھیلا کر خیرات یا تحفہ مانگتے ہیں۔ دامن میں قیمتی چیز بھر کر لے جاتے ہیں، اگر اس کی مقدار زیادہ ہو اور لے جانے کا اور کوئی سامان نہ ہو۔ یہاں گود یا دامن بھرنے کا مضمون انگاروں کے لئے استعمال کر کے عجیب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ گویا وہ انگارے کسی نہ کسی وجہ سے عزیز ہیں، یا قیمتی ہیں۔ اور یہ بات اگرچہ حکلم پر واضح نہیں ہے کہ وہ قیمتی کیوں ہیں، لیکن غیر شعوری طور پر وہ اس بات سے واقف ہے کہ وہ قیمتی ہیں، لہذا وہ ”گود“ کے بھرے ہونے کی بات کرتا ہے۔ یہ نہیں کہتا کہ میرا دامن جل رہا ہے (جیسا کہ ۸/۱ اور ۸/۳ میں ہے) بلکہ کہتا ہے کہ میری گود آگ سے بھر گئی ہے۔ پورے

شعر میں عزوتی کی نقد ہے، لیکن خود ترجمی نہیں، مسکینی اور درو انگیزی بھی نہیں، ایک طرح کی حیرت اور رنجیدہ استعجاب ہے۔ معنی کی فراوانی یہاں بھی نہیں ہے۔ لیکن پیکردن کے بدلے ہونے کے باعث معنی کی کمی محسوس نہیں ہوتی۔

۲۲۵/۴ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے، لیکن کم لوگوں نے اس کے معنی پر غور کیا ہوگا۔ کیوں کہ اگر غور کیا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ یہ خالص کیفیت کا شعر ہے، اور اس میں معنی تقریباً بالکل نہیں ہیں۔ بیدل نے ایسے ہی شعروں کے بارے میں کہا ہوگا کہ ”شعر خوب معنی نہ دار۔“ خود اس شعر کا مضمون بھی یقیناً بیدل سے مستعار ہے۔

آتش دل شد بلند از کف خاکسرم
باز میخای شوق جنش دامن کیست
(میری کف خاکسرم سے آتش دل بلند
ہوگئی۔ اے میخای شوق، بتا تو سہی یہ
کس کے دامن کی جنش دوبارہ ہے۔)

بیدل کے شعر میں معنی کا کوئی مسئلہ نہیں، کیوں کہ یہاں پر دامن کو جنش دینے کا کام ”میخای شوق“ یا کوئی پراسرار ہستی انجام دے رہی ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ دامن اور اس کی جنش دونوں استعاراتی ہیں، واقعی اور حقیقی نہیں۔ میر کے شعر کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون نورالحسن واقف نے بھی پہلو بدل کر اور بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

دود دلی مباد کہ گیرد قفای تو
دامن بر آتش دل ما پیش از یں حزن
(ایماندہ ہو کہ میرے دل کا دھواں حیرانچہا
پکڑے۔ ہمارے دل کی آگ پر اپنا دامن
اب مزید نہ ہلا۔)

واقف کے شعر میں بھی مضمون استعارے پر مبنی ہے۔ دونوں شعر غیر معمولی ہیں (اگرچہ بیدل

کا شعر اپنی پراسرار مابعد الطبیعیاتی ڈرامائی کیفیت کی بنا پر واقف سے بہتر ہے۔) اور اغلب ہے کہ میر اپنے دونوں پیش روؤں کے اشعار سے واقف رہے ہوں گے۔ ان شعروں پر شعر نکالنا آسان نہ تھا، میر نے اسے آسان کر کے دکھا دیا۔ لیکن ان کے شعر میں دامن کی ہوادے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون استعاراتی نہیں، بلکہ طبعی ہے، کیوں کہ دامن کی ہوادے کوئی پراسرار شخص یا معشوق نہیں، جس کے کسی حمل (مثلاً جذبہ عشق کی اچانک دوبارہ بیداری، معشوق کی اچانک جلوہ نمائی یا روحانی پراسرار توجہ، امیدوں کا دوبارہ غیر متوقع طور پر جاگ اٹھنا، معشوق کا تغافل یا اس کا غمزہ، جس کے ذریعہ آتش شوق اور جہیز ہو جائے) کے ذریعہ وہ صورت حال پیدا ہو جائے جس کو آتش دل کے بلند ہونے سے تعبیر کر سکیں۔ یہاں تو خود شکلم سے کہا جا رہا ہے کہ تم اپنے دامن کو ہلاؤ تا کہ سوختہ جانوں کی افسردگی (بجھا ہوا ہونا) کم ہو۔ ظاہر ہے کہ شکلم وہ نفسیاتی یا روحانی اسباب نہیں پیدا کر سکتا، جو معشوق کے جھٹکا رو اختیار میں ہیں۔ لہذا شکلم کا اپنے دامن کو ہلانا اور اس کے ذریعہ عاشقوں کی افسردگی کو کم کرنا بے معنی بات ہے۔

یہ سب درست، لیکن شعر میں کیفیت اتنی زبردست ہے، اور الفاظ اتنے مناسب رکھے گئے ہیں کہ معنی کے فقدان پر نظر نہیں جاتی۔ ”افسردگی“ بمعنی ”بجھا ہوا ہونا“ اور بمعنی ”رنجیدگی“ دونوں کے اعتبار سے ”سوختہ جانوں“ نہایت خوب ہے۔ پھر اس افسردگی کا قہر ہونا یہ مزید لطف رکھتا ہے کہ قہر کا قائل تو عاظم اور حرکت و پراگندگی ہے، لیکن کسی چیز کا قہر ہونا بمعنی نہایت رنج و درد اور تاسف انگیز ہونا بھی محاورہ ہے۔ لہذا ”افسردگی“ اور ”قہر“ میں قول محال (paradox) کا لطف ہے۔ پھر یہ سادگی اور سادہ دلی کا اعتماد کہ دامن ہلا دینے سے دلوں کی بھی ہوئی آگ پھر بھڑک اٹھے گی۔ عام حالات میں اسے مستحکم خیز ہونا چاہئے تھا، لیکن یقین کی شدت میں ناامید بے چارگی کی مجبوری (desperation) کی سی کیفیت ہونے کی بنا پر ہم شکلم کی سادہ دلی اور اس کی سعی لاف حاصل پر مسکراتے نہیں، بلکہ اس کی بات پر ایمان لے آتے ہیں۔

ایک امکان یہ ہو سکتا ہے کہ ”دامن ہلانا“ استعارہ ہے آہ کرنے کا۔ اگر یہ درست مانا جائے تو شعر میں معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ استعارہ بہت دور کا ہے، اور دامن ہلانے اور آہ کرنے میں کوئی ایسی مشترک بات نہیں جس پر استعارہ قائم ہو سکے۔ مومن نے غالباً اسی لئے دامن کی جنبش کا مضمون ہی

ترک کیا اور براہ راست آہ بھرنے کی بات کی۔ شعر مومن کے رنگ کا نہیں ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ انھوں نے میر اور بیدل کا تتبع کرنے کی کوشش کی اور جنبش واماں کا مضمون جان بوجھ کر ترک کیا۔

اس کو چے کی ہوا تھی کہ اپنی ہی آہ تھی

کوئی تو دل کی آگ پہ پٹکھا سا جھل گیا

میر اور بیدل کے مقابلے میں مضمون محدود ہو گیا، لیکن اپنے حدود میں مومن نے اچھا کہا ہے۔

ناصر کاظمی نے بھی میر سے استفادہ کر کے کہا ہے۔

کرم اے صرصر آلام دوراں

دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

ان کا شعر مکمل اور بامعنی تو ہے، لیکن پہلا مصرع بہت بوجھل اور ”آلام دوراں“ کا فقرہ بے

ڈول ہے۔ اس پر ”صرصر“ کا لفظ اگرچہ ”آگ“ کے اعتبار سے ضروری ہے، لیکن ”صرصر آلام دوراں“

اور بھی زیادہ تصنع آمیز ہو گیا ہے۔ ”صرصر دوراں“ کا مکمل تھا، لیکن وزن پورا نہ ہو سکے کے باعث

”آلام“ کا قافہ لفظ ڈالنا پڑا۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی فالتو نہیں، ڈرامائیت اس پر مستزاد ہے۔ ایسا

شعر روز روز نہیں ہوتا۔ یہ ضرور ہے کہ ناصر کاظمی کے شعر میں دو معنی ہیں اور دونوں ایک دوسرے کے

مخالف، لہذا ناصر کاظمی کا شعر اپنی جگہ پر قیمتی ہے۔

دیوان سوم

رویف گ

(۲۲۶)

قل کہ میں دست بوس اس کا کریں فی الفور لوگ
ہم کھڑے کھڑے کھاویں نقش ماریں اور لوگ
نقش مارا۔ فتح مند ہوگا۔
داد دینا

کج روی ہم عاشقوں سے اس کی بس اب چاچکی
ایک تو ناساز پھر اس سے ملے بے طور لوگ
بے طور۔ تہذیب سے عاری
بے طور۔

جا کے دنیا سے تجھے یاد آؤں گا میں بھی بہت
بعد میرے کب اٹھاویں گے ترے یہ جو لوگ

۶۳۵

۲۲۶/۱ یہ مضمون سید حسین خالص سے مستعار ہے، بلکہ میر نے بڑی حد تک سید حسین
خالص کے شعر کا ترجمہ ہی کر دیا ہے۔

ہر کسے یہ روز قتلیم بوسہ زد بہ دست تو
ز سر جاں من گدشتم نقش ما یاراں زند

(میرے قتل کے دن ہر شخص تیرے ہاتھوں کو بوسہ
دے رہا تھا۔ جان سے تو میں گیا اور حق مند یار
لوگ ہوئے۔)

لیکن میرے شعر میں کئی نکات ایسے ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر اصل فارسی سے بڑھ گیا ہے۔
سب سے پہلی بات یہ کہ خالص کے شعر میں محدودی اور شکست خوردگی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے
یہاں ایک طرح کا باطن ہے، بلکہ اسے لفتگان بھی کہہ سکتے ہیں۔ حکم کو تلواریں کھانے پر کوئی خاص
رنج نہیں، ہاں اسے نظام عشق کی بے انصافی پر شکست ضرور ہے، اور اس شکایت کا اظہار وہ آواز سے
کنے کے لہجے میں کر رہا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کوئی شہدا ہے، جو حاکم کی بے انصافی پر بے آواز بلند
ایک انداز بے پروائی سے تنقید کر رہا ہے۔ اس لہجے کو ”نقش مارنا“ کے محاورے سے تقویت ملتی ہے۔
فارسی میں ”نقش زدن“ کے معنی ہیں ”حق مند ہونا۔“ ”بہارِ عجم“ نے لکھا ہے کہ اس سے ”داد دینا“ کا
مفہوم بھی نکلتا ہے۔ خالص کے شعر میں یہ مفہوم بہت واضح ہے۔ لیکن میر نے ”نقش مارنا“ لکھ کر ”نقش
مارنا“ کا بھی اشارہ رکھ دیا ہے یعنی اور لوگ تو اپنے اپنے نقشے مار رہے ہیں کہ وہ معشوق کے بڑے
قدرداں اور اس کے کمال متبع ذوقی کے دلدادہ ہیں، اور ہم، جو زخم کھارہے ہیں، ہمارے ہاتھ کچھ نہیں لگتے۔
داد دینے کا مفہوم میر کے یہاں بھی موجود ہے، کیوں کہ جب کسی کی ہنرمندی کی داد دینا مقصود ہوتا ہے تو
اس شخص کے ہاتھ چومے جاتے ہیں، یا کہا جاتا ہے کہ واللہ ہاتھ چوم لینے کو مٹی چاہتا ہے، وغیرہ۔ میر
کے لہجے میں جو بچاؤتی انداز ہے، اس کو تقویت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ ان کے یہاں قتل گاہ کا ذکر
ہے، جب کہ سید حسین خالص نے صرف اپنے قتل کا ذکر کیا ہے۔ قتل گاہ کے ذکر سے مضمون بھی وسیع
ہو جاتا ہے، کہ بہت سے لوگ جمع ہیں، کچھ قتل ہونے آئے ہیں، کچھ تماشا بین ہیں۔ شعر کا حکم اس بھیڑ
میں اکیلا ہے۔ تماشا بین لوگ تو داد دے رہے ہیں، معشوق کی ہنرمندی کی تعریف کر کے اپنا نقشہ بجا
رہے ہیں، اور موقع ملتا ہے تو اس کے ہاتھوں کو بوسہ بھی دے لیتے ہیں۔ اور حکم تھا کھڑا زخم پر زخم
کھائے جا رہا ہے۔ لفظ ”کھڑے“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ وہ پیچھے نہیں ہٹا، بلکہ زخم کھانے اور جان
دینے پر آمادہ ہے۔ لیکن اس کی تہائی بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ لفظ ”نی الفتور“ کے ذریعہ مضمون میں
ایک اور اضافہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر وار کے بعد لوگ فوراً معشوق کے ہاتھ چومنے کو دوڑ پڑتے ہیں۔ یہ

اشارہ بھی ہے کہ کسی کو زخمی عاشق جاہل کی فکر نہیں کہ اس پر کیا گزر رہی ہے۔ چونکہ بوسہ بھی ایک طرح کا نقش ہوتا ہے، اس لئے ”نقش زدوں“ اور ”نقش مارنا“ دونوں شعروں میں اور بھی مناسب ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، میر کی مشق شاعری کا یہ خاص انداز ہے کہ ان کا عاشق عام دنیا کا فرد بھی ہے اور روایتی عاشق کی پوری شان بھی رکھتا ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ بات بڑی خوبی سے نمایاں ہوتی ہے اور کچھ نہیں تو یہی وصف اضافی میر کے شعر کو سید حسین خالص کے شعر سے بڑھاتا ہے۔ ادبیت کا شرف خالص کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر نے استاد کی کبھی پرکھی نہیں ماری ہے، بلکہ مضمون میں اضافہ بھی کیا ہے۔

سب سے پہلے شاید حالی نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ میر نے پرانے اساتذہ کے بعض اشعار ترجمہ کر لئے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا کہ بعض جگہ میر نے ترجمے کو اصل سے بڑھا دیا ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں: ”پچھلا شاعر جو کسی پہلے شاعر کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کرے اور اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تہذیبی کردے جس سے اس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے، وہ درحقیقت اس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔“ آگے چل کر حالی نے سعدی اور میر کے یہ شعر درج کئے ہیں۔ سعدی۔

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دام
بایہ بول بہ تو گفتن کہ چش خوب چرا لی
(احباب مجھ کو منع کرتے تھے کہ میں نے
تجھے کیوں دل دیا۔ پہلے تو تجھ سے پوچھتا
چاہئے کہ تو اتنا حسین کیوں ہوا؟)

میر کا شعر ہے۔

یار کرنے کا جو خواباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھئے تم اسنے کیوں پیارے ہوئے

اب حالی لکھتے ہیں: ”میر کا یہ شعر ظاہر سعدی کے شعر سے، غرض معلوم ہوتا ہے۔ مگر سعدی کے یہاں ”خوب“ کا لفظ ہے، اور میر کے یہاں ”یارے“ کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا

کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضرور ہے۔ ہمیں سعدی کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے، مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہو سکتا۔“

حالی نے حسب معمول نکتہ سنجی کا ثبوت دیا ہے اور اصولی اشارے بھی کر دیے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں انگریزی کے اثر سے مولک پن (originality) کی بحث اس قدر اہم ہو گئی ہے کہ ہم لوگ دوسروں سے استفادہ اور دوسروں کے مضمون سے مضمون بنانے کے تصورات کو ناپسند کرنے لگے ہیں، اور جہاں بھی دواشعار میں مشابہت نظر آتی ہے، ہم سرتے یا طباعی کے فقہان کا حکم لگا دیتے ہیں۔ پرانے لوگوں نے اس معاملے پر تفصیلی بحث کی ہے اور استفادہ کی مختلف قسمیں بیان کی ہیں۔ انھوں نے استفادے کو سرقہ، تواریخ، ترجمہ، اقتباس اور جواب کی پانچ انواع میں تقسیم کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میر اور غالب کے اکثر استفادے جواب یا ترجمہ کی نوع کے ہیں۔ ان پر سرقہ یا تواریخ کا حکم لگانا بے معنی ہے۔ شعر زیر بحث میں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ میر نے سید حسین خالص کا ترجمہ بھی کیا ہے اور جواب بھی لکھا ہے۔

۲۲۶/۲ معشوق کے بد اطوار ہونے، یا اس کے ہم صحبت لوگوں کے بد اطوار ہونے کا مضمون شکسپیر اور میر میں مشترک ہے۔ شکسپیر نے اپنے بعض سانیوں میں اور میر نے غزل میں جگہ جگہ معشوق کے ہم صحبت لوگوں کی ”ناسازی“ کا ذکر کیا ہے۔ میر کا انداز شکسپیر سے زیادہ کھلا ہوا ہے، اور لفظی رعایات بھی میر نے شکسپیر سے کم نہیں برتی ہیں۔ ممکن ہے یہ مضمون ازمنہ و سلی کی شاعری میں اور جگہ بھی ہو۔ شکسپیر کی حد تک تو کہا جاسکتا ہے کہ اس میں کچھ واقعیت ہے، کیوں کہ جس شخص کے بارے میں عام خیال ہے کہ وہ اس کا ممدوح اور محبوب ہے، یعنی ساؤتھمپٹن (Southampton)، اس میں بے راہ رودی کی صفت تھی۔ میر کے یہاں یہ مضمون ان کی سوانح حیات کے متعلق بلا ہر نہیں ہے، لیکن اس کی کثرت قابل لحاظ ضرور ہے۔

شعر زیر بحث کا لطف اس بات سے ہے کہ معشوق خود تو ناموافق ہے ہی، پھر اس کے ساتھ ایسے لوگ ہیں جو ”بے طور“ ہیں۔ بے طور سے مراد ”بے ڈھب“، ”بے تیز“ بھی ہو سکتی ہے اور ”بے اطوار“ بھی یعنی ایسے لوگ جو کردار کی صلاحیت اور خوبی سے عاری ہیں، بلکہ جن کا کوئی کردار ہی نہیں۔ وہ اوجھے لوگ ہیں۔ ”سج روی“ اور ”جا چکی“ میں ضلع کا لطف ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ایک طرف تو

عاشقوں کا گروہ ہے، اور دوسری طرف وہ لوگ ہیں جو عاشق نہیں ہیں۔ لیکن معشوق کا دل انھیں میں لگتا ہے۔ وہ لوگ اس سے مل گئے ہیں جب کوئی چیز کسی سے مل جاتی ہے تو اس کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ توازن بگڑ جانے کا نتیجہ کچھ روی تو ہو گا ہی۔ اب تک تو یہ تھا کہ معشوق محض ناموافق تھا۔ تھوڑی بہت امید تھی کہ راہ پر آ جائے گا لیکن اب بے طور لوگ اس سے مل گئے ہیں تو اس کا توازن بالکل ہی بگڑ گیا ہے۔ اب کوئی امید نہیں۔

معشوق کی بری صحبت پر سب سے زیادہ سخت اور تلخ بات شاید میر ہی نے کہی ہے۔ دیوان سوم۔
 سنا جاتا ہے اسے گھٹے ترے مجلس نشینوں سے
 کہ تو دارو پٹے ہے رات کو ل کر کینوں سے
 لطف یہ ہے کہ خود میر (یعنی غزلوں کے مشکل یا مرکزی کردار) کی صحبت بھی کوئی بہت اچھی نہیں۔ اس کے معشوق ادبаш ہیں، یا پھر وہ بازاری لوگوں کی صحبت میں وقت گزارتا ہے۔
 جب نہ تب ملتا ہے بازاروں میں میر
 ایک لوطی ہے وہ عالم سرفروش

(دیوان سوم)

(”لوطی“ یعنی ایسا شخص جو بے فکر اور غیر ذمہ دار ہو اور جو محض میر تقی میر سے علاقہ رکھتا ہو۔)
 گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں
 ادباش کسی روز لگا دیں گے ٹھکانے

(دیوان اول)

میر نے ”ادباش“ بمعنی ”معشوق“ بھی استعمال کیا ہے، یعنی معشوق کا ذکر اسے ادباش کہہ کر کیا ہے۔

لاکھوں میں اس ادباش نے نکوار چلائی

(دیوان دوم)

اس طرح عاشق اور معشوق دونوں ہی ہم رنگ ٹھہرے، یعنی دونوں کی صحبت خراب ہے۔
 عاشقی کے معاملات میں اس قدر خور و احساس کی اس قدر رنگارنگی دنیا کے بڑے شاعروں میں کم ملے

گی، اردو کی تو بات ہی کیا ہے۔

۲۲۶/۳ اس شعر کا پہلا لطف اس بات سے ہے کہ نہ اپنے مرنے کا افسوس ہے اور نہ اپنی قدر و قیمت کا بہت بڑا دعویٰ کہ ہم بڑے عظم اور سچے اور جاہل باز عاشق تھے۔ بات صرف اتنی ہے کہ ہمارے بعد کوئی ایسا نہ ہوگا جو تمہارے جور اٹھا سکے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ جب تک میں موجود ہوں لوگ تمہارے عظم سے لیتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ ان کو امید ہے کہ تم شاید کبھی مجھ پر مہربان ہو جاؤ۔ لوگوں کو عاشق سے اس درجہ ہمدردی ہے کہ اس کی خاطر وہ بھی معشوق کے تم اٹھا لیتے ہیں۔ جب عاشق نہ رہا تو لوگ عظم اٹھانا بھی چھوڑ دیں گے۔

(۲۲۷)

کام میں ہے ہوائے گل کی موج
تغیخوں ریز یار کے سے رنگ کے سے رنگ کی طرح

۱/۲۲۷ یہ شعر گنجینہ اسرار ہے۔ ”ہوائے گل کی موج“ کے معنی ”موج بہار“ فرض کریں یا ”ہوا“ خواہش اور ہوس کے معنی میں پڑھ کر ”ہوائے گل کی موج“ کے معنی ”موج ہوس گل“ (یعنی موسم بہار کی ہوس جو دل میں شکل موج ہے) قرار دیں، دونوں صورتوں میں معنی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔
معتوق کی خوں ریز تلو اور دو کام کرتی ہے۔ (۱) لوگوں کو زخمی کرتی ہے، ان کے سر اتارتی ہے۔
(۲) خون بہاتی ہے۔ پہلی صورت میں اس کا عمل تخریبی قرار دیا جاسکتا ہے، اور دوسری صورت میں تعمیری، کیوں کہ خون بہانے سے زمین سرخ ہو جاتی ہے اور اس طرح چمن بندی کا سماں پیدا ہوتا ہے۔
غالب نے اسی پہلو کو لئے کر ایک زبردست شعر کہا ہے۔

زمین کو متوجہ گلشن بنایا خوں چکانی نے

چمن بالیدی با از رم غنچہ ہے پیدا

لہذا میر کے شعر میں موج بہار جگہ جگہ پھول کھلا کر زمین کو سرخ کر رہی ہے اور اس طرح معتوق کی تلو اور کا کام کر رہی ہے، کیوں کہ تغیع معتوق بھی زمین کو سرخ کرتی ہے (خون بہا کر) لیکن اگر تغیع معتوق کا تخریبی پہلو سامنے رکھا جائے تو مفہم یہ نکلا کہ جس طرح معتوق کی تلو اور لوگوں کے سر اتارتی ہے یا انھیں زخمی کرتی ہے، اسی طرح موج بہار اپنے جوش میں پھول کھلاتی ہے۔ لیکن پھول کھلتے ہی مرجھانے لگتے ہیں۔ پھول مرجھا کر شاخ سے جھڑتے ہیں، اور گویا شاخ سے سرکٹ جاتا ہے، یا وہ زخمی ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ جس جگہ پھول تھا وہ جگہ اب خالی ہے۔ اس طرح موج بہار چمن بندی کے پردے میں تاراجی چمن کا کام کرتی ہے۔

اگر ”ہوائے گل کی موج“ کو ”موج ہوس گل“ کے معنی میں لیں تو مراد یہ ہوتی کہ ہمارے دل میں ہوس گل اس طرح موج زن ہے جس طرح معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے۔ یعنی معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے۔ یعنی معشوق کی تلوار ہوس گل کی موج ہمارے دل و جان کو رنگین کئے ہوئے ہے۔ لیکن جس طرح تیغ یا رگل و غارت گری کرتی ہے، اسی طرح ہوس گل کی یہ موج بھی ہمارے دل کو غارت کر رہی ہے۔

اب یہ غور کیجئے کہ بہار کا جوش ہے، ہر طرف پھول کھل رہے ہیں اور مرجھارے ہیں۔ اس تجربے کو بیان کرنے کے لئے تیغ خورین یا رکا استعارہ کیا معنی رکھتا ہے؟ معشوق کی تلوار تلے آجانا عاشق کی معراج ہے۔ لیکن معشوق کی قوت تخریبی بھی ہے کیوں کہ عشق خود غارت گر شہر و قریہ ہے۔ معشوق کے ذریعے کائنات رنگین ہوتی ہے اور ویران بھی ہوتی ہے۔ موج بہار دہی کام کر رہی ہے جو تیغ یا ر کرتی ہے، گویا دونوں میں کوئی گہرا اتحاد ہے۔ اپنی اصل کے اعتبار سے دونوں ایک ہیں۔ یا پھر موج بہار نے معشوق کے انداز اختیار کر لئے ہیں۔ اس اعتبار سے بہار کی رنگینی زندگی کے اختتام کا استعارہ ہے۔ وہ شخصیت بھی کیا ہوگی جسے جوش بہار میں معشوق کی تلوار نظر آئے، اور وہ تجربہ بھی کیا ہوگا جو بہار کو موت سے ہم آہنگ کر دے!

”کام“ کو حلق کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوئے کہ موج بہار میرے حلق میں اس طرح پھنس کر رہ گئی ہے (جوش بہار کے باعث میرا دل اس قدر متاثر ہوا ہے کہ میرا گلا بھرا آ گیا ہے) جس طرح معشوق کی تیغ خوں ریز حلق عاشق میں پھنس جاتی ہے یا ہوس گل کی موج اس قدر زبردست ہے کہ میرا دم گھٹ رہا ہے۔ یہ معنی اتنے خوبصورت نہیں جتنے متذکرہ بالا معنی ہیں، لیکن شعر میں موجود ضرور ہیں۔ ”کام میں ہونا“ بمعنی ”کار گر ہونا“ یا ”کام میں مصروف ہونا“ دونوں طرح لہجے میں عجب وارستگی ہے۔ اس شعر کے اوپر جو شعر ہے، اس کو ملا کر یہ شعر پڑھئے تو ایک اور بات پیدا ہوتی ہے۔

چاک دل ہے اتار کے سے رنگ

چشم پر خوں نکار کے سے رنگ

کام میں ہے ہوائے گل کی موج

تیغ خوں ریز یا ر کے سے رنگ

یعنی موسم بہار میں چاک دل انار کی طرح سرخ ہو گیا اور چشم پر خوں زخم کی طرح ہو گئی ہے۔
 لہذا ہوائے گل کی دعا کا کر رہی ہے جو معشوق کی تلواری کرتی ہے۔
 ہوائے گل کے لئے ”موج“ کہتا تو ٹھیک ہے ہی تلواری کے لئے بھی ”موج“ کا استعارہ بہت
 مناسب ہے۔ تلواری کو اس کی آب کی وجہ سے نہریا چشمے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ تلواری کے لئے ”لہرانا“ بھی
 استعمال ہوتا ہے، اس لئے تلواری اور موج میں مناسبت ہے۔ پھر ”خون“ اور موج اور تلواری میں بھی
 مناسبت ہے۔ پورا شعر مناسبتوں سے روشن ہے۔

رويفل

دیوان اول

ردیف

(۲۲۸)

گل کی جفا بھی جانی دیکھی دقائے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جاے بلبل

کر میر جذب الفت گلچیں نے گل چمن میں سیر کرنا = دیکھا
توڑا تھا شاخ گل کو نکلی صدائے بلبل

یک رنگیوں کی راہیں طے کر کے مر گیا ہے یکہ گل = محبت = خلاص
گل میں رہیں نہیں یہ ہیں تھس پائے بلبل

آئی ہمارے گلشن گل سے بھرا ہے لیکن
ہر گوشہ چمن میں خالی ہے جاے بلبل

۶۳۰

۲۲۸/۱ مطلع ہمارے بیت ہے، لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں دو جملے ہیں،

اور دونوں خیر یہ ہیں۔ لیکن انھیں انشائیہ استفہامیہ بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی گل کی وفا بھی جانی؟ کیا تم نے گل کی وفا جانی؟ اور دیکھی وفا بلبلی؟ (کیا تم نے بلبلی کی وفا دیکھی؟) اس ابہام نے مصرع بہت خوبصورت کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بلبلی کی وفا کا ثبوت بھی فراہم کر دیا ہے، کہ مرنے کے بعد بھی بلبلی کا جسد گلشن ہی میں رہا۔ یا اسے موت کہیں اور آئی، لیکن اس کا جذب شوق اس کے مشت پر کو اڑا کر گلشن میں لے آیا۔ معمولی شعروں میں بھی میرا کثر کچھ نہ کچھ بات رکھ دیتے ہیں۔

۲۲۸/۲ مشہور واقعہ ہے کہ ایک بابر لیل کی قصہ کھولی گئی تو مجنوں کے خون جاری ہو گیا۔ اس یا مال مضمون کو اتنا تازہ بنا دینا اور جذب عشق کے لئے اتنا تازہ اور استعارہ ڈھونڈنا میر کا ہی کام تھا۔ شاعر گل کو توڑنے کی آواز نالہ بیل کی طرح نکلی، یا شاعر گل کو ٹوٹنے دیکھ کر بلبلی کے دل سے نالہ نکل گیا، دونوں باتیں ممکن ہیں۔ لیکن اول الذکر مضمون بہتر ہے۔ ”سیر“ کا لفظ بھی یہاں خوب ہے، کیوں کہ ”چمن“ سے مناسبت رکھتا ہے۔ لفظ ”گل“ نے مبالغہ آمیز مضمون کو روزمرہ کی زندگی کے واقعے کا دلکش رنگ دے دیا ہے۔

۲۲۸/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور شعر میں معنی کا بھی زور ہے۔ لفظ ”یک رنگی“ بمعنی ”اخلاص، محبت“ بہت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے میں ”مر گیا ہے“ سے یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ محبت کی راہیں اتنی سخت تھیں کہ بلبلی نے ان کو طے تو کیا، لیکن مصوبت سفر کو برواشت نہ کر سکا اور جاں بحق تسلیم ہو گیا۔ پھول کی یک رنگی کا اشارہ بھی خوب ہے، چونکہ عام طور پر گلاب کا پھول دو رنگا نہیں ہوتا۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ رگیں تو پھول کے اندر ہوتی ہیں، اور اگر یہ رگیں بلبلی کے نقش پا ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ بلبلی کا سفر پھول کے اندر تھا۔ صوفیوں کے یہاں معرفت کے سب سے بلند درجے کو ”سیر فی اللہ“ (اللہ کے اندر سیر) کہتے ہیں۔ تو اگر بلبلی کا سفر پھول کے اندر تھا تو گویا وہ سیر فی اللہ کے درجے پر تھی۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پھول کی رگیں دراصل بلبلی کے نقش پا نہیں ہیں، بلکہ سفر عشق میں بلبلی نے جو دشت پیائی کی اور مصوبتیں اٹھائیں، تو اس کے غلوں دل اور باوقائی کا اثر پھول کے دل پر اتنا گہرا پڑا کہ بلبلی کے نقش پا کی مناسبت سے پھول کے اندر بھی لکیریں پیدا ہو گئیں۔ یعنی پھول کے دل میں بلبلی

کے لئے ایک دروی یعنی (empathy) پیدا ہوگئی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ گنگا جل چوں کہ باریک اور میڑھی تر چھٹی ہوتی ہے، اس لئے اس میں اور بلبل کے نقش پا میں ایک طرح کی مشابہت بھی ہے۔

۲۲۸/۴ یہ شعر خالص کیفیت کا ہے۔ معنی اس میں بہت کم ہیں اور مضمون بھی معمولی ہے، لیکن شعر پھر بھی اثر کرتا ہے۔ دوسرا مصرع تھوڑا سا دار ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ پہلے زمانے میں بلبلیں گلشن میں جگہ جگہ تھیں اور اب ایک بھی نہیں۔ دوسرے، اور بہتر معنی یہ ہیں کہ ہر جگہ بلبل کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں داؤد عطف کی ضرورت نہ تھی۔ مصرعوں بھی ٹھیک تھا ع

آئی بہار گلشن گل سے بھرا ہے لیکن

مگر میر کے مزاج میں زبان سے بھیلنے اور اسے توڑنے موڑنے کی جو صفت تھی، اس کی بنا پر انھوں نے داؤد عطف لگا کر ”بہار“ کے بعد جو وقفہ آ رہا تھا، اسے ختم کر دیا۔ شکستہ بحر ہونے کے باعث مصرع میں ایک وقفہ تو تھا ہی، میر شاید یہ نہ چاہتے ہوں کہ مصرعے میں ایک اور وقفہ واقع ہو۔ جو بات بھی ہو، مصرع داؤد عطف کے بغیر بھی مکمل اور موزوں تھا۔ داؤد عطف کے باعث اس میں ایک بے تکلفی سی آگئی۔ بعد کے لوگ اس طرح کے صرف کو عیب سمجھتے تھے۔ ان کی دلیل یہ تھی کہ دونوں جملے تو آورو ہیں (آئی بہار۔ گلشن گل سے بھرا ہے) اس لئے درمیان میں داؤد عطف لانا ٹھیک نہیں۔ میر ایسی باتوں کی فکر نہیں کرتے تھے۔ ٹھیک ہی تھا، ورنہ ان کی زبان میں اتنا تنوع اور وسعت کہاں سے آئی؟ میر کا کمال یہ ہے کہ وہ وہی باتیں جو مستغریں نے غلط سمجھ کر ترک کر دیں، میر کے یہاں اچھی اور مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ پرانی چیزوں میں کوئی رومانی کشش لامعاہ ہوتی ہے۔ وجہ دراصل یہ ہے میر کو ان حدود کا جبلی احساس تھا، جہاں تک زبان کو لے جانا مستحسن اور ممکن تھا۔ وہ شاید ہی کوئی ایسی لسانی کارگزار کر تے ہیں جو بھوڑی ہو یا جو زبان کے مزاج سے آم آہنگ نہ ہو۔ اس صفت میں صرف اقبال ان کے برابر ہیں، انہیں اور غالب بھی کچھ کم رہ جاتے ہیں۔

(۲۲۹)

کیا چمن اسیری میں کس کو ادھر خیال
پرواز خواب ہوگئی ہے بال و پر خیال

مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود
جو صورتیں جگمگائیں ان کا نہ کر خیال

کس کو دماغ شعر و سخن ضعف میں کہ میر
اپنا رہے ہے اب تو ہمیں بیشتر خیال

۲۲۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دونوں مصرعے نہایت رواں اور پرستہ ہیں۔ ”خواب“ اور ”خیال“ کا تامل بھی خوب ہے۔ ”خیال“ عربی میں ”خواب“ (یعنی dream) کے معنی میں آتا ہے۔

۲۲۹/۲ یہ شعر (understatement) یعنی بات کو کم کر کے کہنے یا سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے۔ میر کے یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں بڑی بات کو کم کر کے، یعنی بظاہر بے پروائی سے کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵/۴، ۲۵/۱ وغیرہ، اردو فارسی کا مزاج (understatement) کو موافق نہیں آتا، اور میر کے بارے میں تو خاص طور پر مشہور ہے کہ وہ اپنی بات میں بہت زیادہ درد اور سوز اور کرب و غم پیدا کرتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر نے مشرقی مزاج کے علی الرغم ایسے شعر بہت کہے ہیں جن میں بات کو بظاہر روروی میں کہہ دیا گیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ مضمون کی، ہیئت پھر بھی کم نہیں ہوتی، بلکہ

(understatement) ایک طرح کے استعارے کا کام کرتا ہے اور بات کا اثر بڑھ جاتا ہے۔

مثلاً شعر زیر بحث کا مضمون یہ ہے کہ گزری ہوئی باتیں، گزری ہوئی محبتیں، گزرے ہوئے لوگ، ان کی مراجعت ممکن نہیں۔ ان کو یاد کرنا، یا گزشتہ کے سیاق و سباق میں حال کا لائحہ عمل بنانا غیر مناسب ہے۔ اس بات کو کہنے کے لئے پہلے تو صرف یہ کہا کہ جو نقش (یا نقشے) مٹ گئے ان کا دوبارہ ظاہر ہونا مشکل ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ جو صورتیں (صورت حالات، یا شکلیں) بگڑ گئیں ان کا خیال نہ کرو۔ لہجہ میں کسی قسم کی محرونی یا شکست خوردگی نہیں ہے، اور اخلاقی سبق پڑھانے کا ہی انداز ہے۔ بس سرسری طور پر ایک بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسی وجہ سے بات میں زور پیدا ہو گیا ہے کہ بڑی بات کو یوں کہا ہے جیسے موسم پر تبصرہ ہو رہا ہے۔ بات صرف اس لئے بڑی نہیں ہے کہ اس میں وقت کے گزراں کو، زمانہ جاری (continuum) سے تعبیر کیا ہے، بلکہ اس لئے بھی بڑی بات ہے کہ اس میں آئندہ زندگی گزارنے کا نقشہ بھی مرتب کر دیا ہے۔

لیکن یہ شعر محض سادہ بھی نہیں، اس میں میر کی معمول چالاکیاں موجود ہیں۔ ضرورت صرف غور کرنے کی ہے۔ ”نقشوں“ بمعنی ”نقش کی جمع“ اور ”نقشے کی جمع“ کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر ”نقش“ فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ”صورتیں، شکلیں، تاثرات (impressions) ترکیبیں“ وغیرہ۔ اگر ”نقشے“ فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ”منصوبے، حالات، طرز حیات و طرز فکر“ وغیرہ۔ دونوں صورتوں میں ”مٹ گئے“ کا فقرہ خوب ہے۔ اس میں دو اشارے ہیں۔ (۱) نقش یا نقشے خود سے مٹ گئے، یعنی امتداد زمانہ اور تبدیلی حال نے انہیں مٹا دیا۔ (۲) انہیں کسی شخص نے، مثلاً معشوق نے، یا کسی قوت نے، مثلاً تقدیر نے مٹا دیا۔ دوسرے مصرعے میں ”صورتیں“ کا لفظ رکھا ہے جو ”نقش“ اور ”نقشے“ دونوں کے لئے مناسب ہے۔ لیکن ”صورتیں“ بگڑ جانا“ اور ہی عالم رکھتا ہے۔ یعنی اس میں انسانوں کی صورت بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے (بڑھاپے کی وجہ سے، بیماری کی وجہ سے، گناہ کی وجہ سے) نقش بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے اور نقشہ بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے۔ ”نہ کر خیال“ کے بھی دو معنی ہیں (جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں) (۱) یاد نہ کر، اور (۲) ان کے سیاق و سباق میں موجودہ زندگی کا لائحہ عمل نہ بنا۔ دوسرے معنی میں یہ اشارہ بھی یہاں ہے کہ گزری ہوئی باتوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ اس طرح اس شعر میں تقدیر پر رضامندی بھی ہے

اور عمل کی ترقیب بھی ہے۔ رنجیدگی کہیں بہت دور سے نہیں ہے، لیکن موجودہ بھی ہے۔ میر نے غلط نہیں کہا تھا ع

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

(دیوان چہارم)

۲۲۹/۳ غالب نے چوہری عبدالغفور سرور کو لکھا ہے (مکتوب مورخہ ۱۸۶۱ یا ۱۸۵۹) کہ ”صناعت شعر اعضا سے و جوارح کا کام نہیں۔ دل چاہئے، دماغ چاہئے، ذوق چاہئے، امسگ چاہئے، یہ سامان کہاں سے لاؤں جو شعر کہوں۔“ ممکن ہے ان کے سامنے میر کا مصرع رہا ہو ع
دل کہاں وقت کہاں عمر کہاں یہ رکھاں

(دیوان دوم)

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ غالب کے ذہن میں میر کا زیر بحث شعر بھی رہا ہو۔ شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، خاص کر دوسرے مصرعے میں بالکل تازہ بات کہی ہے۔ شعر گوئی سے جان کی کاہش ہوتی ہے۔ یہ عمل اگرچہ جسمانی نہیں، اس میں کوئی مشقت نہیں، لیکن اچھا شعر بہت خون جلانے کے بعد ہی بنتا ہے۔ اس میں دماغ ہی پر زور نہیں پڑتا، تجربہ، حافظہ اور تخیل کی قوتوں کو بروئے کار لانے میں عمر بھی گھٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اقبال نے خوب کہا ہے ع

معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود

دوسرے مصرعے میں اشارہ یہ ہے کہ شعر گوئی ذاتی عمل سہی، لیکن شعر سب کی ملکیت ہوتا ہے۔ شاعر اگر شعر کہتا ہے تو گویا وہ خلق اللہ کی خدمت کرتا ہے، اور بے غرض خدمت کرتا ہے۔ اب جو دل میں طاقت اور دماغ میں قوت نہ رہی تو شعر گوئی صرف نقصان جاں نہیں بلکہ قطع حیات کا بہانہ بن جائے گی۔ اس لئے اب میں ذرا اپنی بھودی کو مد نظر رکھتا ہوں۔ اور شعر گوئی کو متروک رکھتا ہوں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جو شخص صرف اپنے میں گم ہے، وہ شعر نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے لئے وہ چیز بھی ضروری ہے جسے حالی نے ”مطلعہ کائنات“ کہا ہے۔

(۲۳۰)

ہنرہ نورستہ رہگذار کا ہوں
سراٹھا یا کہ ہو گیا پامال

۲۳۰/۱ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے۔

ہم اس راہ حواٹ میں بسان ہنرہ واقع ہیں
کہ فرصت سراٹھانے کی نہیں نک پامالی سے

(دیوان دوم)

جوں خاک سے ہے یکساں میرا نہل قامت
پامال یوں نہ ہوتے دیکھا گیا کو بھی

(دیوان سوم)

ہم زرد کاہ خشک سے نکلے ہیں خاک سے
بالیدگی نہ خلق ہوئی اس صو کے ساتھ

(دیوان پنجم)

منقولہ بالاتین شعرا چھ ہیں، اور تینوں میں مضمون کچھ بدل بدل کر نظم ہوا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں الفاظ کی تقلیل اور لہجے کی سرد بے رنگی اس کو بقیہ تمام اشعار سے الگ کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں اور دونوں کا صیغہ ماضی ہے، لیکن مفہوم ماضی، حال اور مستقبل تینوں کا ہے۔ فعل کا اتنا پر معنی استعمال، وہ بھی چھوٹے سے مصرعے میں، کمال فن کی دلیل ہے۔ لفظ ”پامال“ یہاں بہت بر محل ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ”رہگذار“ کہہ کر اس کی دلیل رکھ دی ہے۔ ”پامال“ اپنے لغوی معنی میں بھی ہے، اور محاوراتی معنی میں بھی۔ (یعنی ”پاؤں تلے روندنا ہوا“ اور ”تباہ و برباد۔“) دیوان دوم کا

جو شعر او پر نقل ہوا، اس میں لفظ ”پامال“ میں ایک ہی معنی ہیں۔ دیوان سوم کے شعر میں ”پامال“ دونوں معنی دے رہا ہے، لیکن دوسرے معنی واضح نہیں ہیں، جتنے شعر زیر بحث میں واضح ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ مقولہ بالائیں شعر تھیبہ پر قائم ہیں اور شعر زیر بحث کی بنیاد تین تین استعاروں پر ہے۔

جرات نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔ لیکن ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور میر کے مصرع ثانی جیسی ڈرامائیت نہیں۔

گلشن آفاق میں جوں بزمہ نور ست آہ

خاک سے یکساں ہوا ہوں رہرواں کے زیرِ پا

میر مضمون نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔ ان کے شعر میں بھی کوئی غدرت نہیں۔

سراٹھاتے ہی طے ہم مضمون

خاک میں بزمہ شاداب کی طرح

ڈرامائیت کی شان دیکھتا ہوتا اسی مضمون کو قائم چاند پوری کے یہاں دیکھئے۔ ان کا پہلا مصرع ڈرامائیت، الفاظ کا شکار ہو گیا اور زبان کا شعر میر سے بڑھ جاتا۔

اس بزمے کی طرح سے کہ ہو رہگذار پر

روغن میں ایک خلق کی یاں ہم طے حئے

قائم کا شعر میر کے شعر سے بہر حال پہلو مارتا ہے۔ ”روغن“ کا لفظ بہت تازہ ہے۔ اسے ظہیر دہلوی نے بھی اسی مضمون کے ساتھ باندھا ہے لیکن فوقیت اور اولیت قائم کو حاصل ہے، ظہیر دہلوی۔

کیوں اہل روزگار کی روغن میں آگیا

میں خاک رہگذار ہوں نہ بزمہ گیہا کا

(۲۳۱)

۶۳۵ چائیں ہیں فرشیہ تری مت حال حال چل مال مال = تیز
اے رشک حور آدمیوں کی سی چال چل

۲۳۱/۱ اس شعر میں دلچسپی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ ”حال حال“ نہایت تازہ لفظ ہے۔ اس کی بنیاد پوربی محاورے پر ہے، جہاں ”حالی“ بمعنی ”جلد“ اور (رفتار کے لئے) ”تیز“ مستعمل ہے۔ پرانے دلی والے ”حال حال“ بمعنی ”جلد جلد، تیز تیز“ بولتے تھے۔ مثلاً شتوی میر حسن۔

قدم اپنے جھروں سے باہر نکال

کیا سب نے آجیوا حال حال

لیکن کسی پرانے لغت میں ”حال حال“ یا ”حالی“ ان معنوں میں درج نہیں۔ ”حالی حالی“ چنا ”ضرور درج کیا ہے۔ ترقی اردو بورڈ پاکستان کے لغت میں ”حال حال“ ان معنوں میں البتہ موجود ہے۔ فیلس نے اپنے اندراج کو پوربی بتایا ہے۔ غالباً اسی باعث ”لغت نگاروں نے اس کو نظر انداز کیا۔

فارسی کا مشہور شعر ہے۔

آہستہ خرام بلکہ خرام

زیر قدم ہزار چانست

(آہستہ چل، بلکہ مت چل)

تیرے قدموں تلے ہزاروں

چائیں ہیں۔)

ظاہر ہے کہ میر نے فارسی سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن میر کا لہجہ خوش طبعی اور چھیٹر چھاڑ کا ہے۔

دوسرے مصرعے میں معشوق کو ”ریشک حور“ کہنا اور پھر اس سے آدمیوں کی سی چال چلنے کی فرمائش کرنا مزے دار بات ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ معمولی صورت شکل والے شخص کو کہتے ہیں ”آدمی کا بیچہ ہے“ یہاں حسین شخص کو آدمی کی سطح پر اتارنے کو کہا جا رہا ہے۔

مشرق و مغرب کی شاعری میں معشوق کو آہستہ قدم اور مستانہ خرام کہا گیا ہے۔ اردو فارسی اس سے مستثنیٰ نہیں، لیکن یہاں معشوق کی تیز خرا کی کا بھی تصور ہے، جو غائبانہ کسی اور شاعری میں نہیں ملتا۔ معشوق کو تیز خرام کہنے کی وجہ ظاہر سمجھ میں نہیں آتی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ ہمارے یہاں معشوق کو رہزن بھی کہتے ہیں، جو اپنا کام کر کے تیز تیز نکل جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کی چال کا حسن دل میں گڑ جاتا ہے، گویا اس کی چال میں تیزی ہوتی ہے۔ اس تیزی سے رفتار کی تیزی کا بھی تصور پیدا ہوا۔

دیوان دوم

ردیف

(۲۳۲)

پشیدہ کیا رہے ہے قدرت نمائی دل
دیکھی نہ بے ستوں میں زور آزمائی دل

مر تو نہیں گیا میں پر جی ہی جاتا ہے
گذری ہے شاق مجھ پر جیسی جدائی دل

گر رنگ ہے چلا ہے در بو ہے تو ہوا ہے
کہ میراں چمن میں کس سے لگائے دل

۲۳۲/۱ شعر میں کوئی مہرانی نہیں، لیکن دونوں مصرعوں میں انشائیہ اند، زبہت خوب ہے۔
دوسرے مصرعے میں یہ کنا یہ بھی خوب ہے کہ بے ستوں کاٹ کر نہر نکال لانا فرہاد کا روحانی کارنامہ تھا۔
یعنی اگر اس کے دل میں قوت نہ ہوتی تو محض جسمانی طاقت کے بل بوتے پر بے ستوں کا کٹن محال تھا۔
ایک اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پہاڑ کاٹنے کے بعد فرہاد، جو اپنا تیشہ سر میں مار کر مر گیا تو یہ بھی دل کی قوت

کا کارنامہ تھا۔ یعنی اس کے دل میں اتنی قوت تھی کہ اس نے شیریں کے بغیر موت گوارا کر لی۔ بزدل ہوتا تو رو دھو کر چپ ہو گیا ہوتا۔

۲/۲۳۲ اس شعر کی بھی سبک بیانی (understatement) لا جواب ہے۔ دیوان اول کا مندرجہ ذیل شعر بجا طور پر مشہور ہے۔

مصائب اور تھے پر دل کا جانا

عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

لیکن میرا خیال ہے کہ زیر بحث شعر دیوان اول کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے لحاظ سے دونوں شعر نامد ہیں، کیوں کہ دونوں ہی میں بڑی بات کو چھوٹی کر کے بیان کیا ہے، لیکن تصنع یا بات بنانے کی کوشش کا شائبہ تک نہیں۔ لیکن دیوان اول کے شعر میں خود ترجمی کی خفیت سی جھلک ہے۔ ("مصائب اور تھے" یعنی میں تو یوں ہی مصیبت کا مارا ہوا ہوں) شعر زیر بحث میں واقعیت کا لہجہ ہے، گویا روزمرہ زندگی کی بات بیان ہو رہی ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ وراثت کا درد اس قدر شدید تھا کہ کیا بتاؤں، بس سر نہیں گیا لیکن جان پر بن ہی گئی تھی۔ پھر "دل کا جانا" کے مقابلے میں "جدائی دل" زیادہ بلیغ فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں ارادے کا بھی اشارہ ہے، اور مجبوری کا بھی۔ یعنی ہم نے جان بوجھ کر دل کو خود سے جدا کیا، جس طرح ہم اپنے کسی عزیز کو جانے کی اجازت دیتے ہیں، اگرچہ اس کا جانا دل پر شاق گذرتا ہے۔ مجبوری اس طرح کہ دل بے قرار ہو کر ہم سے جدا ہو گیا اور ہم کچھ نہ کر سکے۔ دل کی جدائی کے لئے کہنا کہ اس غم کو جی ہی جانتا ہے۔ بہت خوب ہے، کیوں کہ "دل" اور "جی" ہم معنی بھی ہیں۔ پھر یہ کہ شعر میں چار کردار ہیں۔ ایک تو وہ شخص جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ دوسرا حکم، تیسرا اس کا "جی" (کیوں کہ وہی اس غم کو جانتا ہے) اور چوتھا وہ دل، جو جدا ہو گیا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ شعر میں کوئی غیر ضروری قسم کا درد اور سوز و فیرہ نہیں۔ جسے ہمارے مغرب پرست بزرگ درد و گداز (pathos) کہہ کر خوش ہوتے تھے۔ وکٹوریائی عہد کے انگریزی ادب میں جذباتیت اور درد و گداز (pathos) کا بہت دور دورہ تھا۔ بعد کے لوگ بجا طور پر اس کو ناپسند کرنے لگے۔ لیکن ہماری انگریزی تعلیم وکٹوریائی عہد کے تصورات سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ اسی لئے مجنوں صاحب اور فراق صاحب

وغیرہ نے دیوانِ اول کے شعر کو زیادہ پسند کیا (کیوں کہ اس میں انھیں درد و گداز (pathos) نظر آتا تھا) اور شعر زیر بحث ان کی نظر پر نہ چڑھا۔

۲۳۲/۳ ”جدائی دل“ کا کافیہ ”لگا ہے دل“ میر کے زمانے تک درست تھا۔ صوتی اعتبار سے تو درست ہے ہی، لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ کے آخر کی یاے معروف پر اضافت ظاہر کرنے کے لئے یاے مجہول کا اضافہ کرنے کا طریقہ بھی رائج تھا۔ یعنی ”جدائی دل“ کو ”جدا ہے دل“ بھی لکھ سکتے تھے۔ یہ بات افسوس ناک ہے کہ وہ تھوڑی بہت آسانیاں جو ہمارے شاعروں کو پہلے زمانے میں نصیب تھیں، بعد کے لوگوں نے مختلف غلط فہمیوں اور محرمات کی بنا پر ترک کر دیں۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو ”استادوں“ کے حوالے سے بہت سی غیر ضروری قیود اور بندشوں کو جاری کرنا چاہتے ہیں۔ کافیے کی آزادی کی ایک ایسی ہی مثال درد کے یہاں ملاحظہ ہو۔

جی نہ اٹھوں کہیں بھر میں جو تو مارے دامن

بھاڑ مت خاک پہ میری یہ غبار دامن

قائم چاند پوری کے یہاں بھی اس طرح کا قافیہ ل جاتا ہے۔

یوں چلے آہ پٹھے سا تماشائی شمع

آگ لگیو تجھے اے اوجھن آرائی شمع

شمع جی رات اندھیرے میں تم آئے ہو یہاں

آپ کے واسطے گر اس ہو مٹکوائے شمع

قائم کے دونوں شعر بہت خوب بھی ہیں۔ دوسرے شعر میں میر کا رنگ ہے۔

اب شعر زیر بحث کے معنی پر غور کیجئے۔ ”رنگ چلنا“ کو ”رنگ ٹھہرنا“ کی ضد قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ رنگ کو ثبات نہیں ہے۔ اگر ”چلا ہے“ کو ”چلنا“ کا ماضی قرار دیں تو معنی ہوں گے کہ رنگ الوداع کہنے والا ہے، یا الوداع ہو رہا ہے۔ ”چلنا“ بمعنی (to go away) اس سے مجازی معنی ”مرنا“ بھی نکلتے ہیں (اگر ”چلنا“ کے معنی ”ترقی پر ہونا“، ”روشن ہونا“ وغیرہ قرار دیئے جائیں تو معنی یہ نہیں ملے کہ رنگ خوب زوروں پر ہے۔ اس صورت میں شعر میں ربط کم ہو جاتا ہے۔ لہذا ایسی معنی بہتر ہیں کہ

اگر چن کو رنگ قرار دیں، تو اس کو ثبات نہیں، یا وہ رخصت ہونے وال ہے۔ اور اگر چن کو خوشبو کہیں تو وہ محض ہوا ہے، کسی کو نظر نہیں آتی، اور بے ثبات بھی ہے، اس معنی میں کہ ہوا کسی جگہ ٹھہرتی نہیں۔

اسی طرح کی بندش میر نے دوسرے مضمون کے ساتھ یوں رکھی ہے۔

عالم میں آب و گل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو

گر خاک ہے اڑے و ر آب ہے رواں ہے

(دیوان اول)

دونوں شعروں میں ”گر“ اور ”و“ کا توازن خوب ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کے مضمون کو

مندرجہ ذیل شعر میں آسان تک پہنچا دیا ہے۔

رنگ گل دیوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں

کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چا ہے

(دیوان دوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی (۴۳۲/۱)۔

(۲۳۳)

بہت مدت گئی ہے اب تک آمل
کہاں تک خاک میں میں تو گیا مل

تک اس بے رنگ کے نیرنگ تو دیکھ
ہوا ہر رنگ میں جوں آپ شامل

۶۵۰

قیمت جان فرصت آج کے دن
سحر کیا جانے کیا ہو شب ہے حال

مال=مالہ

وہی پیچھے تو پیچھے آپ ہم تک
نہ پاں طالع رمانے جذب کمال

آپ=خود

ہیں از مدت سفر سے آئے ہیں میر
گئیں وہ اگلی باتیں تو ہی چال

۲۳۳/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں تھوڑا سا نکتہ ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ میں کتنی دور تک (یعنی بہت دور تک جسم و جان کی حد تک) خاک میں مل گیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں میں کہاں سے کہاں تک خاک میں مل گیا۔ اگر ”کہاں تک“ کو الگ فقرہ قرار دیں اور اس کے بعد استفہام فرض کریں تو معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ یہ پرفی کہاں تک؟ ”آ“ اور ”میں“ کا خلع بھی خوب

ہے۔

۱۳۳۳/۲ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان دوم میں میر نے یوں کہا ہے۔
 وہ حقیقت ایک ہے ساری نہیں ہے سب میں تو
 آب ساہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا
 دیوان دوم میں اس مضمون کا ایک اور پہلو غیر معمولی حسن اور قوت کے ساتھ بیان کیا

ہے۔

رنگ بے رنگی جدا تو ہے دے
 آب ساہر رنگ میں شامل ہے میاں
 اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال شعر زیر بحث کو دیکھتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ جل
 شانہ ہر شے میں ہر جگہ موجود ہے، اس مضمون کے لئے آب رنگ کا استعارہ نہایت نادر ہے۔ آب رنگ
 اسے کہتے ہیں جو بہت ہلکا ہو۔ ایسا رنگ جسے کسی رنگ میں ملائیں تو بظاہر کوئی تغیر نہ ہو۔ بہت
 ہی ہلکے نیلے رنگ کو بھی آب رنگ کہتے ہیں۔ لیکن پانی چونکہ مائے حیات ہے، اس لئے آب رنگ کے
 استعارے میں زندگی کا اشارہ موجود ہے۔ ہر رنگ کے مقابلے میں نیرنگ کا صرف بہت خوب
 ہے۔ ”نیرنگ“ بمعنی ”طلسم“ (یعنی ”خیرت انگیز بات“) بھی ہے اور بمعنی ”کثرت رنگ“ بھی
 ہے۔ ”بے رنگی“ صوفیوں کی اصطلاح میں وحدت کی صفت ہے۔ صوفیوں نے کثرت کی رنگارنگی
 اور وحدت کی بے رنگی پر اکثر کلام کیا ہے۔ چنانچہ مولانا روم مثوی (دفتر اول، حصہ دوم) میں کہتے
 ہیں۔

از دو صد رنگی بہ بے رنگی ریخت
 رنگ چوں ابراست و بے رنگی ہے ست
 ہر چہ اندازہ وضو بینی و تاب
 آں ز اختربان و ماہ و آفتاب
 (دو صد رنگی سے بے رنگی تک ماہ ہے۔)

رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی چاند ہے۔ تم
ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک دیکھتے
ہو اسے چاند، تاروں اور آفتاب کی وجہ
سے سمجھو۔

یعنی اللہ تعالیٰ کی بے رنگی جب شہود میں آتی ہے تو طرح طرح کے رنگ اختیار کرتی ہے۔
جس طرح ابر میں کئی طرح کے رنگ نظر آتے ہیں لیکن وہ دراصل اس وجہ سے ہیں کہ ابر کے پیچھے
تارے یا سورج یا چاند روشن ہے، اسی طرح عالم رنگ دیو میں رنگارنگی اسی وجہ سے ہے کہ حقیقت
الہیہ منعکس ہے۔ وہ حقیقت خود نظر نہیں آتی، لیکن ابر میں پوشیدہ چاند کی طرح ہر شے کو رنگین
کر دیتی ہے۔

ہر رنگ میں مثل آب شامل ہونے میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کوئی بھی رنگ ہودہ پانی کے بغیر قائم نہیں
ہوتا۔ خشک رنگ بھی پہلے پانی سے بنتا ہے، پھر اس کا پانی بڑی حد تک خشک کر کے اسے پاؤڈر یا کوئی اور
شکل دے دیتے ہیں۔ لہذا یہ حقیقت الہیہ کا نیرنگ ہے کہ وہ پانی کی طرح بے رنگ ہے اور پانی ہی کی
طرح ہر رنگ کی بنیاد بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ رنگ میں پانی ملائیں تو رنگ ہلکا ہو جاتا ہے۔
حقیقت الہیہ ہر رنگ میں پانی کی طرح سرایت کئے ہوئے ہے، اس طرح رنگوں (یعنی موجودات) کی
کشادہ کم ہو گئی ہے۔

۲۴۳/۳ عربی میں ایک کہادت ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ رات کے پیٹ میں دن کا صل
ہوتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ عربی میں ”حائل“ خود مونث ہے کیوں کہ مرد کے پیٹ میں بچہ نہیں ہو سکتا، لیکن
اردو فارسی والوں نے اسے قول نہ کیا اور ”حائل“ کی مؤنث شکل ”حاملہ“ قرار دی۔ اس کہادت کو فارسی
دالوں نے بڑی خوبصورتی سے اپنی زبان میں منتقل کیا کہ ”شب حاملہ است تا چہ زاید“ اور مراد یہی کہ
مستقبل کی کسی کو خبر نہیں، مایوس ہونا یا پر امید ہونا دونوں فضول ہیں۔ اس کہادت کو بنیاد بنا کر فارسی دالوں
نے کئی دلچسپ مضمون بنائے۔ مثلاً خسرو۔

شبِ حاملِ برائے کن بڑا بد ہر زماں دردے
 زورِ دایں شبِ حاملِ چہ داند کس کہ من چو نم
 (حاملہ رات ہر وقت میرے لئے نئے نئے
 درد پیدا کرتی ہے۔ شبِ حاملہ کی دی ہوئی
 اس تکلیف کے باعث میرا کیا حال ہے، یہ
 کسی کو کیا معلوم؟)

سحری کہتے ہیں۔

دلِ ارے مرادی یہ فکر ت مسوز
 شبِ آہستہ است اے برادرِ بروز
 (اگر تم بے مراد ہو تو دل کو فکر سے
 مت جلاؤ۔ اے بھائی، رات کے
 پیٹ میں دن کا حمل ہے۔)

سحری نے تو سیدھا سا وہ کہاوت کا مضمون بیان کر دیا ہے۔ کوئی نکتہ ان کے یہاں نہیں۔ اور
 امیر خسرو کے یہاں حاملہ اور درد کی رعایت کے سوا کچھ مضمون نہیں۔ اب حافظ کو دیکھیے۔ عربی کہاوت
 بھی پوری نظم کر دی اور مضمون بھی بالکل نیا بنا دیا۔

بداں مثل کہ شبِ آہستہ آمد ست بہ روز
 ستارہ می شرم تا کہ شب چہ زاید باز
 (اس مثل کی طرح ہے، کہ رات کے پیٹ
 میں دن کا حمل ہے، میں تارے شرم رہا
 ہوں کہ دیکھوں اب رات کس چیز کو جنم
 دیتی ہے۔)

حافظ کے شعر کے آگے کسی کا چراغ جلتا مشکل تھا۔ میر کا شعر بھی بہت اچھا نہیں ہے، لیکن میں
 نے اسے اس لئے انتخاب میں رکھا کہ میری دانست میں اردو والوں میں صرف میر نے اس مضمون کو

برستے کی ہمت کی ہے اور انہوں نے دو پہلو بھی پیدا کر دیئے ہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، قاری کہادت سے مراد یہ ہے کہ مستقبل میں اچھا برادر دو لوں طرح ہے۔ اس کی کوئی خبر نہیں، اس لئے مایوس ہونا یا پر امید ہونا فضول ہے۔ اب میرے مضمون پیدا کرتے ہیں کہ جب کل کی خبر نہیں تو آج کی فرصت کو قیمت جانو۔ آج جیسا بھی ہے، لیکن تمہارے ہاتھ میں ہے۔ اس سے جو کچھ ہو سکے وہ لے لو۔ دوسرا پہلو میرے یہ پیدا کیا ہے کہ آج کے دن کو قیمت جانو۔ رات حاملہ ہوگی اور صبح کو خدا معلوم کس شے کو جنم دے۔ اس لئے اس دن سے کچھ مل سکے تو اسے لے لو۔ یعنی رات کے مقابلے میں دن کو رکھ کر میرے نیا مضمون پیدا کر دیا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ وقت کے حامد ہونے کا تصور مغرب میں بھی تھا، یا ممکن ہے وہاں عربی کے اثر سے آیا ہو۔ چنانچہ شکسپیر کے ڈرامے میں ایسا (Iago) کہتا ہے:

There are many events in the womb of time
which will be delivered.

(Othello, I, 3, 388-89)

۲۳۳/۴ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے، اور ممکن ہے اس میں وہ نکتہ بھی پنہاں ہو جو ۱۳۶/۱ میں ہے۔ یعنی اپنی ناکسی کے باعث ہم اس سے جواب کرتے رہے اگرچہ وہ بے پردہ ہو کر ہم پر ملقت بھی ہوا۔ اگر یہ اشارہ نہ بھی ہو، جب بھی یہ شعر اپنے آپ میں عجب بائگن رکھتا ہے۔ ہماری تقدیر سنا نہیں ہے، اس لئے ہم اس تک نہیں پہنچ سکتے۔ یہاں تک تو بات معمولی ہے لیکن اگلی بات یہ ہے کہ ہمارا جذب کامل نہیں ہے۔ اگر ”جذب“ کے معنی ”لگاؤ“ یا ”انہماک“ لئے جائیں تو دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوتی ہے کہ جب ہمیں اس سے کامل لگاؤ نہیں ہے تو اس کے آٹے نہ ملنے کے کوئی معنی نہیں۔ ہم محض ہوس کا کھیل کھیل رہے ہیں اور وہ بھی محض بڑے قہرنگ ہے۔ وہ آگیا تو آگیا، نہ آیا نہ سکی۔ اگر ”جذب“ کے اصل معنی لئے جائیں، یعنی کشش، تو مراد یہ ہوتی کہ ہم میں کشش تو ہے، لیکن کامل نہیں۔ ہم میں اس کو اپنی طرف کھینچنے کی قوت تو ہے، لیکن اتنی نہیں کہ اس کو اپنے قریب لائیں۔ اگر ”جذب“ اور ”کامل“ کے مابین اضافت فرض کریں تو ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ ہم وہ جذب نہیں جو کامل لوگوں میں ہوتا ہے، ہم ابھی ناقص ہیں۔

اس شعر کی ایک بڑی خوبی اس کا لہجہ بھی ہے۔ عجب طرح کا انداز بے پروائی ہے، اور ایک طرح کی محرومی اور امیدواری بھی۔ امیدواری اس معنی میں کہ معشوق (وہ حقیقی ہو یا مجازی) کی غریب نوازی اور جو دوسٹا پر اعتماد ہے، کہ ہم کسی قابل نہیں لیکن پھر بھی وہ ہم پر بارش کرم کر سکتا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کے مضمون کا اشارہ میر کو سرمد سے ملا ہو۔

سرمد اگرش وفاست خودی آید

مگر آمدنش رداست خودی آید

بے ہودہ چہ اور بے ادبی گردی

بھینیں اگر خداست خودی آید

(سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو

وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اس کا

آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی

آئے گا۔ تم بے کار اس کی

تلاش میں مارے مارے کیوں

پھرتے ہو؟ بیٹھے رہو، اگر خدا

ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔)

سرمد کی رباعی میں معنی کی جہیں اور دردِ بیشادہ طغنا اور عاشقانہ ناز اس درجے کے ہیں کہ میر کا شعروہاں تک پہنچ نہیں سکتا۔ لیکن میر کے یہاں بھی ایک ملنگ پن ہے، کہ معشوق اپنے آپ ہم تک آئے تو آئے، خود ہمارے پاس نہ جذبِ کمال ہے اور نہ تقدیرِ رسا ہے۔ اپنے عیب اور اپنی تقصیر کے احساس کے ساتھ ساتھ ایک عجب خود اعتمادی اور تھوڑی سی کلیمیت (cynicism) ہے جو اپنی جگہ سرمد کی درویشانہ علو ہمتی سے کم نہیں۔

۲۳۳/۵ مصرع ثانی میں کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر میں اب وہ اگلی سی وحشتیں اور دیوانہ پن

نہیں۔ (۲) اب وہ پہلے سے گستاخ نہیں ہیں۔ (۳) اب ان میں وہ لامبالی پن نہیں۔ (۴) اب پرانی باتیں، یعنی تمھاری بے اعتنائی اور سنگ دلی ختم ہو تو اچھا ہے۔ (۵) اب ان پرانی باتوں کو بھول جاؤ جو تم میں اور میر میں رنجش کا باعث تھیں۔ میر کا پس از مدت سفر سے واپس آنا بھی کئی دلچسپ اشارے رکھتا ہے۔ شاید وہ آزرده اور مایوس ہو کر گھر چھوڑ گئے تھے۔ یا شاید انھیں تلاش معاش گھر سے باہر لے گئی تھی۔ یا وہ وحشتِ دل تھی جس نے انھیں لیے سفر پر مجبور کیا تھا۔ شعر میں روزِ مرہ زندگی کی کیفیت ہے، اور بہت خوب ہے۔

اس شعر کی ایک بڑی خوبی اس کا لہجہ بھی ہے۔ عجب طرح کا انداز بے پروائی ہے، اور ایک طرح کی محزونی اور امیدواری بھی۔ امیدواری اس معنی میں کہ معشوق (وہ حقیقی ہو یا مجازی) کی غریب نوازی اور جو دوسکا پر اعتماد ہے، کہ ہم کسی قابل نہیں لیکن پھر بھی وہ ہم پر بارش کرم کر سکتا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کے مضمون کا اشارہ میر کو سرمد سے ملا ہو۔

سرد اگرش وقاست خودی آید

مگر آمدش رداست خودی آید

بے ہودہ چہ اور پئے ادبی کردی

بظہین اگر خداست خودی آید

(سرد، اگر اس میں وفا ہے تو

وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اس کا

آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی

آئے گا۔ تم بے کار اس کی

تلاش میں مارے مارے کیوں

پھرتے ہو؟ بیٹھے رہو، اگر خدا

ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔)

سرد کی رہائی میں معنی کی جھیں اور درویشانہ طغلہ اور عاشقانہ ناز اس درجے کے ہیں کہ میر کا شعروہاں تک پہنچ نہیں سکتا۔ لیکن میر کے یہاں بھی ایک لنگ پن ہے، کہ معشوق اپنے آپ ہم تک آئے تو آئے، خود ہمارے پاس نہ جذب کامل ہے اور نہ تقدیر رسا ہے۔ اپنے عیب اور اپنی تقصیر کے احساس کے ساتھ ساتھ ایک عجب خود اعتمادی اور تھوڑی سی کلیمت (cynicism) ہے جو اپنی جگہ سرد کی درویشانہ ملاہمتی سے کم نہیں۔

۲۳۳/۵ مصرع ثانی میں کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر میں اب وہ انگلی سی وحشتیں اور دیوانہ پن

نہیں۔ (۲) اب وہ پہلے سے گستاخ نہیں ہیں۔ (۳) اب ان میں وہ لا ابا لی پن نہیں۔ (۴) اب پرانی باتیں، یعنی تمھاری بے اعتنائی اور سنگ و ن ختم ہو تو اچھا ہے۔ (۵) اب ان پرانی باتوں کو بھول جاؤ جو تم میں اور میر میں رجس کا باعث تھیں۔ میر کا پس از مدت سفر سے واپس آنا بھی کئی دلچسپ اشارے رکھتا ہے۔ شاید وہ آزرده اور مایوس ہو کر گھر چھوڑ گئے تھے۔ یا شاید انھیں تلاش معاش گھر سے باہر لے گئی تھی۔ یا وہ وحشت دل تھی جس نے انھیں لمبے سفر پر مجبور کیا تھا۔ شعر میں روزمرہ زندگی کی کیفیت ہے، اور بہت خوب ہے۔

دیوان سوم

ردیف ل

(۲۳۴)

اس کی ہزار رنگ گلستاں میں آئے گل
پر اس بغیر اپنے توجہ کو نہ بھائے گل

ناچار ہو چمن میں نہ رہے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

کیا سمجھے لطف چہروں کے رنگ و بہار کا
بلبل نے اور کچھ نہیں دیکھا سوائے گل

تھا وصف ان لیوں کا زبان قلم پہ میر
یامنہ میں عندلیب کے تھے برگ ہائے گل

۲۳۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن اس میں بھی ایک دو لفظی غریباں ہیں۔ ”ہزار“ بمعنی

”بلبل“، ”گلستان“ اور ”گل“ کے ضلع کا لفظ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”گل“ بمعنی ”داغ“ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کے بغیر جو داغ کھائے وہ کچھا جیسے نہیں لگے۔

پروفیسر ثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ ”وہ گل جو بمعنی داغ ہے، وصل میں ہوتا ہے، ہجر سے اس کا علاقہ نہیں۔“ لیکن یہ بات نہ لغات سے ثابت ہے نہ استعمال شعرا سے۔ ”گل“ کے معنی ”نور اللغات“ میں درج ہیں، ”آگ سے جل جانے کا داغ“ اور سند میں امداد علی بحر کا حسب ذیل شعر دیا ہے۔

مرے دم تک میں کر اہا کیا تو نے نہ سنا

میرے گل پر نہ کبھی کان کا چہ بانداھا

شعر چونکہ بہت دلچسپ ہے اس لئے مزید تصدیق کے لئے میں نے دیوان مجرد یکھا اور ”ریاض البحر“ مطبوعہ دہلی ۱۸۶۸ کے صفحہ ۸ پر یہی شعر درج پایا۔

حقیقت یہی ہے کہ ”گل“ کے معنی مجرد ”داغ“ ہیں، بالخصوص جل جانے کی وجہ سے جو داغ پڑتا ہے اسے ”گل“ کہتے ہیں۔ ثار احمد فاروقی صاحب نے ”گل چمرے اڑانا“ کو ”گل چھلے اڑانا“ فرض کر کے اس محاورے کو بھی اپنے خیال کی دلیل میں پیش کیا ہے، لیکن ”گل چھلے اڑانا“ کوئی محاورہ نہیں، اور اگر ہو بھی تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ صرف عالم وصل میں معشوق کے چھلے سے گل کھائے جاتے ہیں۔

۳۳۳/۲ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اور اس میں معنی کی کئی جہیں بھی ہیں۔ ”ناچار ہو“ مکالم کی صورت حال ہو سکتی ہے اور نہ ”رہنے“ کے معنی ”نہ رہوں گا“ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس صورت میں مصرع اولیٰ کے ایک معنی ہیں: جب میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ جن میں نہ رہوں گا۔ دوسری صورت یہ ممکن ہے کہ ”ناچار ہو“ تو مکالم کی صورت حال ہے، لیکن ”جن میں نہ رہنے“ کا مخاطب بلبل ہو سکتی ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ بلبل کے حال ذرا کو دیکھ کر میں ناچار ہو جاتا ہوں اور اس سے کہتا ہوں کہ اب تو جن میں نہ رہ۔ تیسری صورت یہ ہے کہ ”ناچار“ کا تعلق بھی بلبل سے ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میں بلبل سے کہتا ہوں کہ تو اس ناچاری کی حالت میں جن میں نہ رہ۔ پہلی صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ

چمن میں میرے دل کی کلی نہیں کھتی، میری مقصد براری نہیں ہوتی۔ یا چمن کے سب لوگ میرے دشمن ہیں اور چمن میں میرا ہنا دشوار کئے دیتے ہیں۔ دوسری صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ میں بلبل کے حال زار کی اصلاح کرنا چاہتا ہوں، کوشش کرتا ہوں کہ اس کا کام بن جائے۔ لیکن بلبل کا حال بد سے بدتر ہوا جاتا ہے، اس کا پرسان حال کوئی نہیں۔ اس لئے میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ تو چمن کو چھوڑ دے۔ تیسری صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ بلبل کی عزت نفس کا پاس رکھتا ہوں اور اس سے کہتا ہوں کہ تو بے وجہ اس چمن میں ناچاری کی زندگی گزار رہی ہے۔ اس طرح ناچار ہو کر رہنے سے اچھا ہے کہ تو چمن ہی کو چھوڑ دے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ بلبل جواب دیتی ہے کہ اور کوئی دن گل کے واسطے اس چمن میں رہ لو (یا میں رہ لوں) تو اچھا ہے۔ یعنی گل سے لگاؤ چھوٹا نہیں، حالت چاہے کتنی ہی خراب ہو، لیکن چند دن اور برداشت کر لیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اگرچہ ہم گلشن میں ناچار ہیں، لیکن گل کی خاطر کچھ دن اور رہ لیں۔ یعنی اگرچہ گل ہماری مقصد براری نہیں کرتا، (یا کر نہیں سکتا) لیکن اس کا خفا یہ ہے کہ ہم چمن میں رہیں۔ اگر ہم چمن چھوڑ دیں گے تو گل کو شاید رنج ہوگا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ گل ابھی کھلا نہیں ہے۔ (یعنی ابھی باغ میں آیا نہیں ہے) بظاہر اس کے آنے کی امید بھی نہیں، لیکن کیا معلوم کہ وہ آ ہی جائے، اس لئے اس کی خاطر (یعنی اس کی امید میں) گلشن میں کچھ دن اور رہ لیں۔

دوسرے مصرعے میں ”اور کوئی دن“ کا فقرہ امید، ناامیدی، ارادہ، بے چارگی، ان سب کیفیات کا اس خوبی سے اظہار کر رہا ہے کہ صرف اسی فقرے کا ہونا اس شعر کی خوبی کے لئے کافی تھا۔ ”برائے گل“ میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ فقرہ ”برائے خدا“ کی یاد دلاتا ہے۔ یعنی بلبل کے لئے گل کا وہی مرتبہ ہے جو عام لوگوں کے لئے خدا کا ہے۔ اس مصرعے میں فعل محذوف ہونا عین محاورے کے مطابق ہے۔

۳۳۴/۳ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے اور اس میں داؤد عطف کا استعمال بھی خوب ہے۔ لیکن معنی تو یہ ہیں کہ بلبل کو چہروں کے رنگ اور ان کی بہار کا کیا پتہ؟ لیکن میر جس طرح پر اکرت الفاظ اور فقروں کے مابین داؤد عطف لگا دیا کرتے ہیں اس اعتبار سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بلبل کو چہروں کے

رنگ کا اور موسم بہار کا کیا پتہ؟ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ ایک اعتبار سے بلبل کی حقیر کی ہے کس اس نے دنیا کچھ دیکھی ہی نہیں، اس کو اچھی چیزوں اور حسینوں کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ بس کنوئیں کی میٹھک ہے۔ اس نے صرف پھول کو دیکھا ہے، اور اسی کو سب کچھ، جانِ حسن، مرجعِ عشق وغیرہ سمجھتی ہے۔ در نہ دراصل دنیا میں انسان بھی ایک سے ایک حسین ہیں، اور بہار کا لطف بھی ایک سے بڑھ کر ایک ہے۔ یا انسانوں کے چہروں پر بھی اپنی طرح کی بہار ہوتی ہے اور اس بہار کا لطف و حسن بھی ایک عالم رکھتا ہے۔ اس پہلو سے یہ شعر انسانی دنیا اور اس کے معاملات کی تعریف و تجید کا شعر بن جاتا ہے اور اس کا مقصود یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب تک ہمارا تجربہ وسیع نہ ہو، اس وقت تک ہم اس دنیا کی قدر نہیں کچھ سکتے۔ ایک دوسرا مفہوم بلبل کی حقیر کے بجائے اس کی محویت اور استغراق فی الحبیب کی حسین کرنا ہے، کہ وہ پھول میں اس قدر گرم ہے کس اس نے پھول کے سوا کسی اور شے پر نگاہ نہیں کی۔ وہ چہروں کے رنگ اور بہار کیا جانے؟ اسے ان چیزوں میں کوئی دلچسپی نہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر حافظ کی یاد دلاتا ہے۔

ما قصہ سکندر و دارا نہ خواندہ ایم

از ماجز حکایت مہر و وفا میرس

(ہم نے سکندر اور دارا کی

داستانیں نہیں پڑھی ہیں۔ ہم سے

مہر و وفا کی حکایتوں کے سوا اور کچھ

نہ پوچھو۔)

۳۳۴/۴ عندیاب کے منہ میں برگ گل کا مضمون ممکن ہے حافظ کے یہاں سے حاصل ہوا

ہو۔

بلبلے برگ گلے خوش رنگ در حقار داشت

و اندر ماں برگ و لہو خوش نالہ ہائے زار داشت

گفتش در صحن وصل این نالہ و فریاد جوسہ

گفتہ مارا جویہ معشوق در این کار داشت

(کسی بلبل کی چونچ میں خوش رنگ گلاب کی
ایک پتی تھی، لیکن اس سرو سامان کے باوجود وہ
عجب نالہ ہائے زار میں مصروف تھی۔ میں نے
پوچھا کہ عین وصل میں اس فریاد و زاری کا کیا
مطلب؟ وہ بولی کہ جلوہ معشوق نے مجھے اسی
کام پر لگا دیا ہے۔)

حافظ کے اشعار میں عجیب طرح کا لائیکل اسرار ہے، دنیا کی حقیقی شاعری میں اس کی مثال
شاید ہی ملے۔ لیکن میر نے بھی ابہام اور استعارے کو کام میں لاتے ہوئے مضمون کو نہ صرف نیا کر دیا
ہے، بلکہ معنی آفرینی کا بھی حق ادا کر دیا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھئے کہ شعر میں دو معنی ہیں۔ (۱) زبان
قسم پر ان لیوں کا وصف یوں تھا گویا بلبل کے منہ میں برگ ہائے گل ہوں۔ (۲) بلبل کے منہ میں برگ
ہائے گل کیا تھے، معلوم ہو رہا تھا کہ زبان قلم پر معشوق کا وصف جاری ہے۔

پہلے معنی کے اعتبار سے استعارہ برابر ہے طبعی حقیقت کے۔ یعنی زبان قلم پر معشوق کا وصف
جاری ہونا استعارہ ہے، اور بلبل کے منہ میں برگ گل کا ہونا طبعی حقیقت ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار
سے طبعی حقیقت دراصل استعارہ ہے، یعنی طبعی حقیقت کچھ نہیں، محض منظم کے تجربے کا استعارہ ہے۔
یعنی حقیقت کے دونوں مراتب (حقیقت = استعارہ، اور استعارہ = حقیقت) اس شعر میں موجود ہیں۔
اب آگے دیکھئے۔ بلبل کے منہ میں برگ گل ہونا وصل کا استعارہ ہے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ اگر بلبل
(عاشق) کا منہ برگ گل (لب معشوق) تک پہنچ جائے تو یہ وصل ہی ہے، اور حافظ کا شعر بھی اس بات پر
دال ہے۔ لہذا اگر میری زبان قلم پر معشوق کے لیوں کا وصف جاری ہو جائے تو گویا مجھے وصل نصیب
ہو گیا۔

اب مزید پہلو ملاحظہ ہوں: جس طرح وصل نصیب ہونا آسان نہیں، اسی طرح زبان قلم پر
وصف لب معشوق کا رواں ہونا بھی آسان نہیں۔ اس میں پھر دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کے لیوں کا
وصف آسان نہیں، کیوں کہ سب اسے خود بصورت اور نازک ہیں کہ ان کا وصف مشکل ہے، کوئی وہ الفاظ
کہاں سے لائے، وہ محاکات کی قوت کہاں سے لائے کہ ان لیوں کے حسن کا بیان ہو سکے؟ دوسرا پہلو یہ

ہے کہ جس طرح بلبل اور برگ گل میں نفسیاتی فاصلے کے علاوہ جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی ایک تو یہ کہ بلبل کی ہمت نہیں، اس کا یہ نصیب کہاں کہ وہ برگ گل تک پہنچ سکے، اور دوسری بات یہ کہ بلبل اکثر گل سے بہت دور ہوتی ہے، اسی طرح زبان قلم اور وصف لب معشوق میں جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی دونوں ایک دوسرے سے بہت دور ہیں۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ وصف لب معشوق اتنا ہی تروتازہ، نازک اور رنگین ہے جتنا خوب معشوق یعنی شکلم کو اپنے کمال سخن پر غور ہے۔ پھر چونکہ یہ ضروری نہیں کہ وہ زبان قلم شکلم ہی کی ہو جس پر وصف لب رواں ہے، اس لئے ممکن ہے زبان قلم کسی اور کی ہو، اور شکلم کوئی اور یعنی شعر میں تجربہ نہیں بلکہ مشاہدہ بیان ہوا ہو۔ کمال سخن والے مفہوم کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں جمع کا صیغہ ہے (برگ ہائے گل) اور ”وصف“ واحد ہے۔ یعنی لب معشوق کا ایک وصف کئی برگ گل کے برابر ہے۔

آخری نکتہ دوسرے مصرعے میں لفظ ”یا“ سے پیدا ہوتا ہے۔ فرض کیجئے شعر میں بیان واقعہ نہیں ہے، بلکہ کوئی فرضی منظر ہے، مثلاً شکلم خواب میں دیکھتا ہے کہ بلبل کے منہ میں برگ ہائے گل ہیں۔ صبح کو وہ خواب کو یاد کر کے دل میں کہتا ہے کہ جو میں نے دیکھا اس کا کیا مطلب تھا، یا خواب کی تعبیر کیا ہے؟ کیا اس خواب سے مراد یہ ہے کہ زبان قلم پر وصف لب معشوق کا رواں ہونا ویسا ہی ہے جیسا بلبل کے منہ میں برگ گل کا ہونا؟ یا اس کی تعبیر یہ ہے کہ کہیں کسی کی زبان پر وصف لب معشوق جاری ہے اور یہ خواب اس کا اشارہ ہے؟

دیوان چہارم

رویفیل

(۲۳۵)

غم مضمون نہ خاطر میں بدل میں درد کیا حاصل
ہوا کا غم نہ گورنگ تیرا درد کیا حاصل

۲۳۵/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں پورا لائحہ
حیات بیان کیا گیا ہے۔ زندگی صرف دو اعتبار سے باطنی اور بیینی کے قائل ہے۔ یا تو انسان شاعر ہو
(اس کے دل میں غم مضمون ہو) یا پھر عاشق ہو (اس کے دل میں درد ہو)۔ درد مند دل کو عشق حقیقی کی
علامت کہیں یا عشق مجازی کی، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ دل میں درد ہو۔ اگر انسان شاعر نہیں، یا اس
کے سینے میں دل درد مند نہیں، تو زندگی لا حاصل ہے۔ کسی کا رنگ کاغذ کی طرح پیلا ہو تو اس سے کیا؟
ایسی زردی تو بیماری، آلام و مصائب، فقر و فاقہ، کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ اصل چیز ہے شاعر ہونا اور دل
میں غم مضمون رکھنا، یا پھر عاشق ہونا اور دل میں درد عشق رکھنا۔

اب ”غم مضمون“ پر غور کیجئے۔ اس کے تین معنی ہیں۔ (۱) مضمون کی فکر، یعنی شاعر کا منصب یہ
ہے کہ وہ ہر وقت مضمون کی فکر میں رہتا ہے۔ (۲) اس بات کا غم کہ تلاش و فکر کے باوجود مضمون ہاتھ نہیں
آ رہے ہیں۔ اور (۳) کوئی مضمون سوچا تھا لیکن اس کے پیچھے کہ وہ الفاظ کا جامہ پہن کر بزمِ شعر میں
وارد ہوتا، دل سے محو ہو گیا، یعنی حافظے سے اتر گیا اور اب یاد نہیں آ رہا ہے۔ لہذا غم مضمون سے مراد ہونی

کھوئے ہوئے مضمون کا غم۔

زردی کے لئے کاغذ کی تشبیہ بھی دلچسپ ہے۔ آج کل کے زمانے میں سفیدی کو کاغذ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن میر کے زمانے میں کاغذ ہاتھ سے بننا تھا اور زیادہ تر کپڑے کے پتھروں اور ریشم وغیرہ سے بننا تھا لہذا اس میں وہ سفیدی نہیں ہوتی تھی جو جدید کاغذ میں عام طور پر ہوتی ہے۔ لیکن رنگ کی زردی اس وجہ سے بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کا رنگ سا فولا، چھٹی یا سنہرا فرض کرتے ہیں، اس لئے ایسے رنگ پر نقابست کی وجہ سے سفیدی نہیں، بلکہ زردی آتی ہے۔ معشوق کے سنہرے اور عاشق کے سیاہ رنگ کو میر نے یوں بیان کیا ہے۔

ملوں کیوں کہ ہم رنگ ہو چھ سے اے گل
ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کا ہی

(دیوان پنجم)

برنگ کبریا کی شمع اس کا رنگ جھکے ہے
دماغ میر اس کو کب ہے میرے رنگ کا ہی

(دیوان سوم)

کسو کے حسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے
سلوک میر سنو میرے رنگ کا ہی

(دیوان پنجم)

معشوق کا چہرہ نقابست یا گلیبراہٹ میں سفید ہو جاتا ہے، اور عاشق کا زرد، اس مضمون کو آتش

نے یوں بیان کیا ہے۔

دھل کی شب جو ہوئی صبح کا ایک تو ہوا
میں ادھر زرد ادھر روئے دل آرام سفید

معشوق کے سنہرے رنگ پر ناخ کو سنئے۔

شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا

(۱)

صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

(۲) اس قدر کہپ گئی ہے تیری سنہری رنگت

اے پری اب تو سانا نہیں ذرا آنکھوں میں

اکثر کہا گیا ہے کہ اردو شاعری میں معشوق کو ہمیشہ گورا فرض کرتے ہیں۔ لوگ اس سے نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ اردو شاعر دراصل انگریزوں کے گورے پن سے متاثر ہوئے۔، حقیقت یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں معشوق کا رنگ گورے سے زیادہ سنہرا اور سائلوٹا بنایا گیا ہے۔ جس گورے پن کا تذکرہ ہمارے یہاں کرتے بھی ہیں اس کا تعلق انگریزوں کے پتھکے گورے پن سے نہیں۔ چنانچہ تاریخ ہی کا شعر ہے۔

حسن کو چاہئے انداز داد انا زونہک

کیا ہوا گر ہوئی گوروں کی طرح کمال سفید

یا پھر تاریخ نے گورے پن میں ہیرے کی چمک دیکھی ہے، محض سفیدی نہیں۔

ل گئے ہیرے کے بازو بند صاف اے رشک ماہ

سبم خالص سے زیادہ ہیں ترے بازو سفید

شاہ مبارک آئمہ نے انگریزوں کے گورے پن کو سائلوٹے پن پر ترجیح دینے والوں کو مردہ دل قرار دیا ہے۔ یہ مضمون بہت خوب ہے، کیوں کہ موت کو سفیدی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔

قد رواں حسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ

سانوے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

غالب نے اس سے آگے بڑھ کر سیہ فامی اور نزاکت دونوں کو ایک کر دیا ہے۔

رج گیا جوش مٹاے زلف کا اعضا میں عکس

ہے نزاکت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

ہمارے زمانے میں ناصر کاظمی اور ظفر اقبال نے معشوق کے سانوے پن کی روایت کو برقرار

رکھا ہے۔

چاند کی دھیمی دھیمی صوٹ میں
سناٹا کھڑا دکھ دیتا ہے

(ناصر کاظمی)

ظفر وہ سناٹا لانا تھا سا ہاتھ رکھ دل پر
کہ وہ بھی دیکھے سفید خنجر میں اتنا ہے

(ظفر اقبال)

ہے یوں تو اس کا سناٹا لاپن سناٹا لایا پن
پکھو تو اک مٹاس بھی اس کے ٹمک میں ہے

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا دوسرا شعر موزمرہ کی برجستگی اور معنوں کی ندرت کے باعث میر کے بھی دیوان

میں قریب دیتا۔

اس طویل جملہ معترضہ سے دو باتیں ظاہر کرنا مقصود تھیں۔ اول تو یہ کہ ہماری شاعری کی
تہذیب میں چہرے اور بدن کے رنگوں کا کیا مقام ہے، اور دوسری بات یہ کہ شعرذریعہ بحث میں میر نے
مخاطب کا چہرہ ”زر“ کیوں بتایا ہے، ”سفید“ کیوں نہ کہا؟ ملاحظہ ہو ۱۷۴/۲۔

دیوان پنجم

ردیف

(۲۳۶)

ہاے غیوری دل کی اپنے داغ کیا ہے خود سرنے
جی ہی جس کے لئے جاتا ہے اس سے بے پروا ہے دل

۲۳۶/۱ عام خیال ہے کہ میر کے یہاں انانیت اور خود نگری نہیں ہے۔ میر کے بارے میں دوسرے عام خیالات کی طرح یہ خیال بھی غلط ہے لیکن اس کے باوجود کہ میر کے یہاں انانیت اور اپنی خودی کا احساس بہت ہے، شعر زیر بحث جیسا مضمون میر کے یہاں بھی ملنا مشکل ہے۔ غیوری کو بالکل نئے رنگ سے قویاں کیا ہی ہے، لیکن اس سے زیادہ جدت اس بات میں ہے کہ شعر میں ایک ہی وجود کو تین میں منقسم دکھایا ہے۔ مکلم یا عاشق کی شخصیت عام طور پر دونی کی محفل نہیں ہوتی۔ لیکن شخصیت کے تین حصے کر دکھانا تو وہ جرأت ہے جو میر بھی روز روز شاید ہی کر سکتے۔ سب سے پہلے تو شخصیت، یا وہ مکمل وجود ہے، یا وہ ہستی ہے جو مشق میں گرفتار ہے۔ ایک پہلو ”جی“ ہے جو معشوق کے لئے ”جانے“، یعنی اپنے کو بج دینے یا وجود کو ترک کر دینے پر آمادہ ہے۔ دوسرا پہلو ”دل“ ہے، جو اس قدر غیرت مند ہے کہ اس شخص، جس پر جی جاتا ہے (یعنی معشوق) وہ اس سے بے پروا ہے۔ یعنی دل کو یہ گوارا نہیں کہ معشوق پر خود کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کو یہ بھی پروا نہیں کہ معشوق کی خبر رکھے کہ وہ کہاں ہے اور کن لوگوں پر مہفت

ہے یا اب وہ کس حال میں ہے۔ لفظ ”اپنا“ پوری شخصیت کو ظاہر کرتا ہے، اس کا ایک حصہ ”جی“ جو معشوق پر مرنے کو تیار ہے، ایک حصہ ”دل“ ہے جو معشوق سے بے پردا ہے، اور تیسرا حصہ وہ وجود ہے جس میں دل بھی ہے اور جی بھی۔ اور دونوں اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں۔ ان تینوں سے مل کر ”اپنا“ وجود بنا ہے۔ دل کی خود سری نے اس وجود کو داغ کر دیا ہے۔ ”دل“ اور ”خود سر“ میں رعایت ظاہر ہے، لیکن ”دل“ اور ”داغ“ میں بھی رعایت ہے۔ منقسم شخصیت کو آج کل schizophrenia کے مرض سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر کے یہاں جو شخصیت ہے وہ پوری طرح خود آگاہ ہے۔ یہ شخصیت مریض نہیں، بلکہ پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ یہ صوفیانہ نہیں ہے، اس میں عجب طرح کا الٹنا دکھائی دیتا ہے۔

عشق غیور کا مضمون بیدل نے بھی خوب ہاندھا ہے۔

کارما با غیرت عشق غیور افتادہ است

شش جہت دیدار دمارا از گریاں چارہ نیست

(مارا کام غیرت مند عشق کی غیوری سے پڑا ہے

ورنہ جلوہ توشش جہت میں موجود ہے، لیکن ہم کو

گریاں چاک کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو، لیکن انھوں نے بالکل نئی بات نکالی ہے۔ خود آگاہی

دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں زیادہ ہے۔ بیدل کے یہاں گریاں چاک کرنے کی مجبوری

ہے اور میر کا دل جان بوجھ کر معشوق سے بے پردا ہے۔

دیوان ششم ردیف

(۲۳۷)

۶۶۰

طریق عشق میں ہے رہنا دل
جیبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

بدن میں اس کے تھی ہر جاے دلش
بجا ہے جا ہوا ہے جا بجا دل
بے جا ہوا = ہے کا پورا ہونا

اسیری میں تو کچھ واشد کبھی تھی
رہا غم گیس ہوا جب سے رہا دل

ہمارے منہ پہ طفل اشک دوڑا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل
منہ پر دوڑا = مقابل ہوا

۲۳۷/۱ یہ مضمون دیوان سوم میں بھی بیان کیا ہے اور مصرع ثانی تو پورے کا پورا وہیں سے

اٹھالیا ہے۔

ہو را خاص مشرب عشق اس میں

پیبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

شعر زیر بحث کا مصرع اولیٰ دیوان سوم والے شعر کے مصرع ہوتی سے تقریباً بہتر ہے۔
 ”طریق“، بمعنی ”راستہ“ اور ”رہنما“ میں رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر بظاہر دو لخت معلوم ہوتا ہے،
 کیوں کہ پہلے مصرعے میں ”دل“ کو صرف ”رہنما“ کہا ہے، اور اگلے مصرعے میں اسے ”پیبر، قبلہ،
 خدا“ کہہ دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر دو لخت نہیں ہے، بلکہ مصرعین میں دو طرح کے ربط ہیں۔ ایک
 ربط تو طرز بیان کا ہے، کہ دل کو پہلے رہنما کہا، پھر ترقی کر کے (مقیدیت یا جوش کے باعث) پیبر کہا، پھر
 اور ترقی کر کے قبلہ کہا، پھر مزید ترقی کر کے خدا کہا۔

دوسرا ربط معنی کا ہے، کہ دراصل دل ہی سب کچھ ہے۔ دل پہلے رہنمائی کرتا ہے، پھر اس میں
 پیغمبرانہ شان پیدا ہوتی ہے۔ پھر وہ قبلہ بن جاتا ہے، یعنی وہ انوار و لطاف الہی کا گھر بن جاتا ہے، اور پھر
 بالآخر میر فی اللہ کی منزل آتی ہے جہاں اپنا وجود ذات باری میں ضم ہو جاتا ہے۔

۲۳/۷ یہ مضمون محمد جان قدسی کے شہرہ آفاق شعر پر مبنی ہے، لیکن مہرنے اسے بالکل اپنا

لیا ہے۔

دامان نگہ نگ و گل حسن تو بسیار

گلچین بہار تو ز داماں نگہ دار

(نگاہ کا دامن نگ ہے اور

تیرے حسن کے پھول بہت۔

تیری بہار کے گلچین کو دامن سے

شکوہ ہے۔)

میر نے پہلا کام تو یہ کیا کہ مضمون کو تجریدی اور غیر مرئی (دامان نگہ نگ، گل حسن) کی جگہ شہوس اور
 مرئی (erotic) کر دیا۔ ان کے یہاں بدن اور اس کی دلکش جگہوں کا ذکر ہے۔ بدن کی ہر جگہ کو

دلکش کہہ کر میر نے عربیاتی کا بھی کنا یہ دکھ دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ”جائے دلکش“ کہہ کر جولسانی ترکیب شروع کی تھی، اس کی متعجبانے کمال اگلے مصرعے میں پیش کی کہ دل بجا (طور پر) جا بہ جا بہ جا ہوا ہے۔ بے جا ہونے کے اصل معنی ہیں اپنی جگہ پر نہ رہنا۔ اب دلچسپ تر صورت یہ بتی کہ معشوق کے بدن کی ہر جائے دلکش تو اپنی جگہ پر ہے لیکن دل ہر جائے دلکش کے سامنے اپنی جگہ پر نہیں رہ پاتا۔ دل کے چل اٹھنے یا تڑپ جانے کے لئے اس سے بہتر منظر اور اس کی اس سے بہتر توجیہ اور کیا ہو سکتی ہے؟ پھر تعقید بھی مزے دے رہی ہے، بادی انگسر میں مظلوم ہوتا ہے کہ دل ”بے جا“ نہیں ہوا ہے بلکہ ”بجا“ (اپنی حالت پر) ہے، اور اس کا اپنی حالت پر ہونا ”بے جا“ ہے۔ وکٹر اشکلاؤسکی (Viktor Shklovsky) نے خوب کہا ہے کہ فن پارہ اشیا کو اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے، اور فن دراصل یحیانی (making strange) کا عمل ہے، اور یہ عمل زبان پر بھی ہوتا ہے۔

اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو قائم کا شعر دیکھئے۔ انھوں نے بات کو بالکل سناٹ کر دیا ہے کیوں کہ ان کے یہاں اجنبی بنانے کا عمل نہیں ہے، اگرچہ مضمون وہی میر کا ہے۔

ہر عضو ہے دل فریب حیرا
کہنے کسے کون سا ہے بہر

۲۳/۷/۳ اس شعر میں بھی مصرع ثانی میں تعقید سے خوب کام لیا گیا ہے۔ ”رہا“ ”رہنا“ کا ماضی (اور ”رہا“ (قید سے آزاد) کی جنمیں عمدہ ہے، اور ”ہوا“ کا ربط بظاہر ”ٹھگیں“ سے معلوم ہوتا ہے۔ (غم گیس ہوا)، لیکن ظاہر ہے کہ اس کا ربط رہائی سے ہے۔ تعقید کی بنا پر مصرع بظاہر بے معنی معلوم ہوتا ہے، اور جب رک کر غور کریں تو معنی واضح ہوتے ہیں اور لطف حاصل ہوتا ہے۔

مضمون میں بھی ذرا سی ندرت ہے، کہ اسیری میں تو کبھی کبھی دل کو انبساط ہوتا بھی تھا (مثلاً گزشتہ خوشی کو یاد کر کے یا آزادی کا تصور کر کے) لیکن جب سے رہائی نصیب ہوئی ہے، اب زندگی میں کچھ رہ ہی نہیں گیا جس کے لئے خوش ہوا جائے۔ یہ بھی ہے کہ اسیری میں حیا (معشوق) سے کچھ تعلق تو تھا، اب وہ بھی نہیں۔

۳/۲۳ یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔ آنسو اور بچے میں مچلنے کی صفت مشترک ہوتی ہے، اس لئے آنسو کو طفل سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس مضمون کو کلاسیکی شعرا نے خوب استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مومن کا نہایت عمدہ اگرچہ رامعنائی شعر ہے۔

دیں پاکی دامن کی گواہی مرے آنسو

اس یوسف بے درد کا اعجاز تو دیکھو

مشہور ہے کہ ایک بچے نے حضرت یوسف کی عصمت کی گواہی دی تھی۔ یہاں حکیم نے شک بار ہے، لہذا اس سے ثابت ہے کہ معشوق پاک باز ہے۔ کیوں کہ اگر معشوق نے خود کو عاشق کے سپرد کر دیا ہوتا تو عاشق رونا کیوں؟ لہذا جس طرح بچے نے حضرت یوسف کی پاک دامن کی گواہی دی تھی اسی طرح حکیم کا طفل اشک معشوق (یوسف بے درد) کی پاک دامن پر گواہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مضمون کو اتنی دور لے جایا گیا ہے اور مضمون اتنا ہلکا ہے کہ جب شعر کا مفہوم سمجھ میں آتا ہے تو کوہ کندن و کاہ برآوردن کا حال ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف میر سوز کو دیکھئے۔

کیوں طفل اشک چھہ کو آنکھوں میں میں نے بالا

اس پر بھی میرے منہ پر یوں گرم ہو کے آیا

اغلب ہے کہ میر نے میر سوز کے شعر سے اپنا شعر بنایا ہے، اور حق یہ ہے کہ میر سوز کا شعر میر کے شعر سے بدرجہا بہتر ہے۔ سوز کے یہاں چند در چند روایتیں اور مناسبتیں ہیں۔ ان کی بنا پر سوز کا شعر معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن میر کا شعر اس لئے توجہ انگیز ہے کہ اس میں ”منہ پر دوڑنا“ محاورہ استعمال ہوا ہے۔ یہ محاورہ مجھے کسی لغت میں نہیں ملا۔ ”منہ پر آنا“ بمعنی ”مقابل ہونا“ عام اور مستعمل ہے، اور ہر لغت میں موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ وزن کی کوئی مشکل نہ تھی، ”آیا“ اور ”دوڑا“ دونوں ہم وزن ہیں۔ میر اگر چاہتے تو رع

ہمارے منہ پہ طفل اشک آیا

بہ آسانی کہہ سکتے تھے۔ لہذا انہوں نے ”آیا“ کی جگہ ”دوڑا“ بالقصد استعمال کیا ہے۔ اس محاورے کو لغت میں جگہ ملتی چاہئے۔ اس وقت یہ عالم ہے کہ جناب فرید احمد برکاتی کی فرہنگ میر میں بھی اس کا انحصار نہیں۔

میر سوز نے ”منہ پر گرم ہو کے آنا“ لکھا ہے۔ اس کو ڈکن فوربس (Duncan Forbes) نے الگ محاورہ قرار دیتے ہوئے معنی لکھے ہیں ”کسی بزرگ کی شان میں گستاخی کرنا“ یہ معنی میر سوز کے شعر کے تو مناسب ہیں، لیکن یہ محاورہ بھی کسی اور لغت میں مجھے نہ ملا۔ امکان ہے کہ یہ بھی مستقل محاورہ ہو۔ لیکن اغلب یہ ہے کہ میر سوز نے ”منہ پر آنا“ بمعنی ”مقابل ہونا“ کا ہی محاورہ استعمال کیا ہے، اور ”گرم“ کا لفظ ”اٹک“ کی مناسبت سے صرف کیا ہے۔ لیکن اس امکان کو نظر میں رکھتے ہوئے کہ ”منہ پر گرم ہو کے آنا“ مستقل محاورہ ہو سکتا ہے، اس کا بھی اندراج لغات میں میر سوز کے حوالے سے ہونا چاہئے۔

اٹک اور طفل کی مناسبت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نورالحسن واقف نے پر لطف شعر کہا ہے۔

آں طفل سیم تن کہ نشا عدم یہ دیدہ آں

ما تدا اٹک از نظرم رفتہ رفتہ رفت

(وہ سیم تن طفل جسے میں نے اپنی

آنکھوں میں بنایا تھا، آنسو کی طرح

آہستہ آہستہ میری آنکھوں سے دور

ہو گیا۔)

میر کے بھی شعر میں دور عایتیں بہت دلچسپ ہیں: طفل / دوڑا اور لڑکا / بڑا دل۔ لیکن میر سوز کا مکالماتی انداز بہت بھلا معلوم ہوتا ہے اور وہ روزمرہ کی زندگی سے بہت قریب بھی ہے۔

روایفم

دیوان اول

ردیف م

(۲۳۸)

کیا بلبل اسیر ہے بے بال و پر کہ ہم
گل کب رکھے ہے کڑے جگر اس قدر کہ ہم

خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو
شبنم گرہ میں رکھتی ہے یہ چشم ترکہ ہم

۶۶۵

یہ بچ ہے یہ طشت ہے یہ ہم ہیں کشتی
کھیلے ہے کون ایسی طرح جان پر کہ ہم

اس جتھو میں اور خرابی تو کیا کہیں
اتنی نہیں ہوئی ہے صبا در بدر کہ ہم

۲۳۸/۱ اس زمین میں قائم اور سودا کی غزل بھی ہے ممکن ہے کسی مشاعرے کی طرح ہو۔

تینوں شعرا نے مشکل ردیف کو بہت خوبی اور کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے، لیکن میر و سودا کی دوسری ہم طرح غزلوں کے برخلاف اس بار ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں نے بالارادہ ایک دوسرے کے قافیوں اور مضامین سے احتساب کیا ہے۔ صرف ”در بدر“ کا قافیہ دونوں میں مشترک ہے۔ اور جہاں میر کے بقیا شعرا سودا کے اشعار سے بہتر ہیں، وہاں اس قافیے میں بھی میر کا پلہ سودا سے بھاری ہے۔ (جیسا کہ شعر کی بحث سے ظاہر ہوگا۔) مطلع سے ہی زبردست اٹھان قائم ہو گئی ہے کہ خود کو عاشق (بلبل) اور معشوق (گل) دونوں کے مقابلے میں منفرد، بلکہ برتر ٹھہرایا ہے، اور معشوق (گل) کو بھی جگر خستہ و فگار کہہ کر عاشقوں کی صف میں لکر کھڑا کیا ہے۔ بالکل تازہ مضمون ہے۔ قائم چاند پوری نے البتہ اس اسلوب کو اختیار کر کے اچھا مطلع کہا ہے لیکن ان کے یہاں معنی کی کثرت نہیں۔

کب شمایاں ملک گئی سر سے گذر کہ ہم

رکھتا ہے کب چنگ یہ سوز جگر کہ ہم

میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے اسلوب کا حسن اور معنی کی جہیں پیدا کر دی ہیں۔ معنی کے بعض پہلو ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ: (۱) بلبل امیر بھی اتنی بے بال و پر کیا ہوگی جتنے ہم ہیں؟ (۲) کیا یہ بے بال و پر حقوق، بلبل امیر ہے کہ ہم ہیں؟ (۳) اے بلبل امیر کیا تو بے بال و پر ہے کہ ہم ہیں؟ (یعنی بلبل اگرچہ امیر ہے لیکن بے بال و پر تو نہیں۔ ہم امیر نہیں ہیں لیکن اس سے بدتر ہیں کہ آزاد ہیں لیکن اثر نہیں سکتے۔) مصرع ثانی: (۱) گل کا جگر اس قدر نکوے کیا گیا ہوگا جتنا کہ ہمارا ہے؟ (نکوے بمعنی شکستہ و فگار) (۲) جگر گل کے اتنے زیادہ نکوے کیا ہوں گے جتنے ہمارے جگر کے ہیں؟ (۳) ”رکھتا“ بمعنی قبضے میں لئے رہنا، اپنے پاس موجود رکھنا، کی روشنی میں معنی ہوں گے، گل بھلا اپنے جگر کو اس قدر نکوے کر کے کیا رکھتا ہوگا، جتنے نکوے ہم اپنے جگر کے کرتے ہیں۔ پھول کی ہر ٹکھڑی اصولاً الگ ہوتی ہے اس لئے پھول کے ہارے میں یہ کہنا بہت خوب ہے کہ اس کا جگر نکوے نکوے ہے۔ ”رکھتا“ کے یہ معنی غالب کے مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں اور بھی واضح ہو جائیں گے۔

جنوں فرقت یاران رفتہ ہے غالب

ہسان دشت دل پر غبار رکھتے ہیں

”دل پر غبار رکھتے ہیں“، یعنی ہمارا دل غبار سے بھرا ہوا ہے، یا ہم دل کو غبار سے بھرا رکھتے

ہیں۔

۲/۲۳۸ اس شعر کی بھی نشست الفاظ ایسی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مطلع میں مضمون کی جوتاڑی تھی (کہ کل یعنی معشوق کو بھی جگر خستہ بنا دیا) وہ یہاں نہیں ہے، لیکن معنی کی تازگی خوب ہے، مصرع اولیٰ: (۱) اس نور کے ساتھ طلوع ہونے والا یہ تو (معشوق) ہے کہ سورج؟ (۲) سورج بھلا اس نور کے ساتھ کہاں طلوع ہوتا ہے جس طرح تو (معشوق) طلوع ہوتا ہے؟ (۳) ”نکلنا“ بمعنی بے پردہ ہونا فرض کریں تو ایک پہلو یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے خورشید کا نور تجھ سے بڑھ کر ہو، لیکن جب دونوں بے پردہ ہوتے ہیں تو تیرا نور خورشید سے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی: (۱) ”یہ“ بمعنی ”ایسی“ (یعنی کھڑے تو صیف) فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ جیسی چشم تر ہماری گرہ میں ہے ویسی چشم تر شبنم کے پاس کہاں؟ (۲) ”یہ“ کو اسم اشارہ فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ اس جیسی چشم تر (یعنی میری چشم تر) شبنم کے پاس کہاں؟ (۳) ”گرہ میں رکھنا“ سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ ہم اپنی چشم تر کو گرہ میں رکھتے ہیں یعنی چھپائے رکھتے ہیں۔

”ے“ بمعنی ”کے ساتھ“ کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۶۲۔ شعر میں مراعات الطیر بہت خوبصورت اور بیچ در بیچ ہے۔ (۱) خورشید نور، شبنم تر۔ (۲) صبح نور، شبنم تر۔ (۳) خورشید، نکلے تو۔ (۴) نور، چشم۔

یہ شعر اس بات کا ثبوت ہے کہ مضمون اگر نہ بھی ہو تو معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔

۳/۲۳۸ اس شعر میں معنی یا مضمون کی کوئی نزاکت نہیں ہے، پھر بھی یہ شعر نہایت خوبصورت اور کامیاب ہے، کیوں کہ اس کا اسلوب نہایت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے کا ڈرامائی انداز، اسم اشارہ کا تین تین بار استعمال اور دوسرے مصرعے کا انشائیہ اسلوب، ان سب نے مل کر شعر کو زندہ کر دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ”ہم“ کا استعمال دوسرے مصرعے کی ردیف کو خاص قوت بخش رہا ہے۔ اسی غزل میں مرنے کے مضمون پر ایک اور شعر بھی ہے، اس کا مضمون بھی نیا ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں دعوے عندیہ کی کوئی تمہید نہ قائم ہونے کی وجہ سے شعر تھوڑا کمزور ہو گیا ہے۔ قافیہ البتہ بڑے لطف

سے بندھا ہے۔

جیتے ہیں تو دکھائیں گے دغاے عنندیب
گل بن خزاں میں اب کے وہ رچی ہے مرکہ ہم

ملاحظہ ہو ۲۶۳/۳ اور ۲۷۲/۲۔

۲۳۸/۳ یہ شعر بھی کم بیانی (understatement) کی اعلیٰ مثال ہے۔ انشائیہ انداز نے اسے خوب تقویت بخشی ہے۔ ”اور غرابی تو کیا کہیں“ کہہ کر سب کچھ کہہ دیا ہے، اور پھر غرابی کی ایک اور تمثیل یعنی صبا کی دربدری پیش کر دی۔ صبا چونکہ عاشق کے لئے قاصد کا بھی کام کرتی ہے، اس لئے دربدری کا مزید ثبوت مہیا کر دیا کہ معشوق کا تو پتہ ملتا نہیں، قاصد اس کی تلاش میں در بدر مارا پھرتا ہے کہ معشوق ملے تو پیغام رسانی ہو۔ سودا کے یہاں یہ سب باتیں نہیں ہیں۔
سودا نہ کہتے تھے کہ کسی کو تو دل نہ دے
رسوا ہوا پھرے ہے تو اب در بدر کہ ہم

میر کے مضمون میں یہ پہلو بھی خوب ہے کہ صبا کو در بدر آورہ فرض کیا ہے۔ چونکہ صبا کا ایک کام معشوق کے نام پیغام لے جانا بھی ہے، لہذا اس دربدی میں یہ کناہ بھی ہے کہ صبا معشوق کی تلاش میں سرگرداں و پریشان پھرتی ہے اور معشوق اسے ملتا نہیں۔

(۲۳۹)

آئے تو ہو طسپاں تہہ ہر گر کرو تم
ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم

رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

ہو عاشقوں میں اس کے تو آؤ میر صاحب
گردن کو اپنی موسے باریک تر کرو تم

۶۷۰

کیا لطف ہے ورنہ جس دم وہ تیج بھیجے
سینہ پر کریں ہم قطع نظر کرو تم قطع نظر کرنا نہ کہہ سیرنا

۲۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون پر بہت بہتر شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۱ اور
۳۰/۳۔ پھر بھی اس شعر کا کمال ذاتی اعزاز اور دوسرے مصرعے میں مریض کی بچاؤ کی گائی کا بیان خوب ہے۔

۲۳۹/۲ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے۔

رنگ شکستہ اپنا بے لطف بھی نہیں ہے
یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

(دیوان اول)

رنگِ رفتہ بھی دل کو بھیجے ہے
ایک شب اوریاں بحر دیکھو

(دیوان اول)

یہ دل جو شکستہ ہے سو بے لطف نہیں ہے
ٹھہر کوئی دن آن کے اس ٹوٹے مکاں میں

(دیوان دوم)

دیوان دوم والے شعر کے دوسرے مصرعے میں مضمون تھوڑا سا بدل دیا ہے۔ اس کی بنیاد
دیوان اول ہی میں پڑ چکی تھی، جہاں معشوق کو بڑے تلخ شکایت بھرے لہجے میں یوں مخاطب
کیا ہے۔

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آ رہ

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ میر کو جو مضمون پسند تھے ان میں وہ رد و بدل
کر کے نئے مضمون بھی نکال لیتے تھے، محض تکرار نہ کرتے تھے۔ دیوان اول کا جو شعر مثال میں نقل ہوا ہے،
شعر زیر بحث اس سے نہایت مشابہ ہے، زیادہ تر وہی الفاظ ہیں۔ پھر بھی دونوں کے مضمون میں تھوڑا سا
فرق ہے۔ ملاحظہ ہو رح

یاں کی تو صبح دیکھے اک آدھ رات رہ کر

اس مصرعے میں معشوق کو رات گزارنے کی صاف دعوت دی جا رہی ہے۔ لفظ ”رہ کر“ میں رہ
کر رات گزارنا اور ہم بستی دونوں کا کنایہ موجود ہے۔ شعر زیر بحث میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک
آدھ رات یہاں صبح کرنے سے ایک مراد تو یہی ہے کہ شبِ باشی اور ہم بستی کی دعوت ہے۔ دوسری
مراد یہ ہے کہ شام یا رات کو آؤ، محفلِ عزاؤ، اتنی دیر تک جلسہ رہے کہ رات مبدل ہو جائے۔ تیسرا
پہلو یہ ہے کہ جب تم آؤ گے تو رات، رات نہ رہے گی بلکہ صبح کے مانند روشن ہو جائے گی۔ اس کی دو
صورتمیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ تمہارے آنے پر ہم خوب چڑاٹاں کریں گے، گھر کو سچائیں گے، اتنا کہ رات
کی جگہ دن معلوم ہوگا۔ دوسرا یہ کہ تمہارے آنے کی وجہ سے گھر دن کی طرح منور ہو جائے گا۔ لفظ ”تو“

اور ”سحر کرؤ“ کی وجہ سے یہ سب ہمیں ممکن ہو سکی ہیں۔ معنی کا چوتھا پہلو لفظ ”بھی“ سے پیدا ہوتا ہے، کہ ادوروں کے یہاں تم رات کو سحر کرتے ہی ہو، ایک آدھ رات ہمارے یہاں بھی ایسا کرو۔

مصرع ثانی میں معنی کی یہ کثرت (جو محض ان چند چھوٹے موٹے الفاظ کی بنا پر ہے جن سے ”یاں کی تو صبح دیکھے“ دلا شعر خالی ہے) زیر بحث شعر کو دوسرے اشعار سے ممتاز و برتر ٹھہراتی ہے۔

اب ”رنگ شکستہ“ (یعنی اڑا ہوا رنگ) پر غور کیجئے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق کا رنگ مصعب ہجر کے باعث یوں بھی اڑا ہوا ہوتا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ جب معشوق گھر سے رخصت ہوگا تو صدمے کی وجہ سے عاشق کا رنگ اڑ جائے گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ رات بھر کی رنگ رلیوں، شب بیداری اور معاملات وصل کے باعث عاشق کا رنگ اڑ جائے گا (جیسا کہ میر کا مصرع ہے ع

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا

ملاحظہ ہو ۱/ ۱۳۲)۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ صبح کے وقت چہرے کا رنگ تھوڑا بہت اڑا ہوا ہوتا ہی ہے۔ غالب نے اپنے نہایت عمدہ شعر میں اس پہلو سے فائدہ اٹھایا ہے۔

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے

یہ وقت ہے خلقتن گل ہائے ناز کا

”رنگ شکستہ“ کو دکھانے کا بہانہ بھی خوب ہے۔ آج کل مغربی ملکوں میں جب کوئی مرد کسی عورت کو ازراہ شوخی گھر آنے کی دعوت دیتا ہے تو اس قسم کے فقرے تبسم زیر لب کے ساتھ کہتا ہے: ”آئیے میرے گھر میں تصویریں (etchings) بڑی اچھی اچھی ہیں۔“ ہم دیکھتے ہیں کہ اس قسم کے بہانے ہر تہذیب میں موجود رہتے ہیں، صرف اسلوب اور بیچ بدل جاتے ہیں۔ رنگ شکستہ کو دیکھنا روشنی ہی میں ممکن ہوگا، اس لئے رات کو سحر کرنے کا بہانہ خوب تر ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۳۹/۳ ، ۲۳۹/۴ یہ شعر قطع بحر ہیں۔ ظاہری سادگی کے باوجود اس قطعے میں کئی نکتے

ہیں۔ سب سے پہلے تو اس کے بے تکلف مکالماتی انداز بیان کو دیکھئے کہ مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا، اور

اس کی عمومیت بظاہر موجودہ شکل سے بہتر معلوم ہوتی ہے ع

دعویٰ ہے عاشق کا تو آؤ میر صاحب

لیکن ”ہو عاشقوں میں اس کے“ دراصل بہت بہتر ہے کیوں کہ اس طرح معشوق کی تخصیص ہو جاتی ہے، کہ ہر ایسے غیرے معشوق کی یہ شان نہیں، اگر اس مخصوص معشوق سے دجوائے عشق ہے جو ہمارا معشوق ہے تو پھر آؤ۔ اب اس کے عشق کی شرط یہ بیان کی کہ اپنی گردن کو بال سے بھی زیادہ باریک بناؤ۔ یعنی یوں تو عاشق دلا پتلا ہوتا ہی ہے، لیکن یہاں کی خاص شرط یہ ہے کہ گھل گھل کر اس قدر گھٹ جاؤ کہ گردن بال سے بھی باریک ہو جائے۔ اس شرط کی ضرورت اس لئے ہے کہ جب اس کے سامنے پہنچو گے تو فوراً پہچان لئے جاؤ گے کہ تم بھی مرنے والوں میں سے ہو، یعنی تمہاری گردن اس قدر پتلی ہو چکی ہے کہ اب بس ایک تسمہ سا نگارہ گیا ہے۔ اب معشوق کی ایک تلواریں اور کام ہوا۔

اسکے شعر میں منظر بدل کر قتل کا رنگ ہے۔ شکلم گردن جھکاتا ہے کہ معشوق کی گردن اس پر گرے اور رخصتِ حیات قطع ہو جائے۔ اگر مخاطب کی گردن بال سے باریک تر نہ ہوگی تو ممکن ہے وہ منہ پھیر کر بھاگ کھڑا ہو۔ گردن چونکہ بے حد باریک ہو چکی ہے اس لئے اس کے کھنکے میں نہ وقت لگے گا اور نہ تکلیف ہوگی۔

لیکن ایک کتابیہ اور بھی دلچسپ ہے۔ شکلم نے میر پر یہ شرط لگائی ہی کیوں کہ تم اپنی گردن مہین کرلو؟ معاملہ دراصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ میر (یعنی مخاطب) کا عشق مشتہ ہے۔ اگر وہ معصوبت اٹھا اٹھا کر اپنی گردن کو باریک کر لے اور جسم کو گھلا کر ذار و نزار کر لے تو ثابت ہو جائے گا کہ وہ واقعی مرنا چاہتا ہے۔ ورنہ وہ اتنی مصیبت کیوں مول لیتا؟ گویا گردن کو باریک کرنے سے وہی کام لینا مقصود ہے جو غالب نے تیغ و کفن باعمر حنّے سے لینا چاہتا تھا۔

آج داں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں

مظہر میرے قلّ کرنے میں وہ لب لا دیں گے کیا

ڈاکٹر عبدالرشید نے بتایا ہے کہ ”گردن از مو باریک تر“ کا درہ ہے۔ انھوں نے اس کے معنی نہیں بیان کئے لیکن سودا کے قصیدے کا ایک شعر لکھا ہے۔

ڈال دیں مدینیں تن اس ہنگام ہیدال میں پیر

مو سے باریک اپنی گردن کو بتا دیں سر کشاں

میں نے ”وہلدا“ میں دیکھا تو معلوم ہوا کہ ”گردن از مو باریک تر“ کے معنی ہیں ”سکھ کے

قبول کرنے میں کوئی کراہت یا عذر نہ ہونا، مطیع ہونا، منتقاد ہونا، اور سند میں صاحب کا نہایت عمدہ شعر لکھا ہے۔

در طینت ملائم من عینت سرکشی
باریک تر ز موے میان است گردنم
(میری نرم مٹی میں سرکشی بالکل
نہیں۔ میری گردن تو معشوق کے
موے کمر سے بھی زیادہ باریک

ہے۔)

مندرجہ بالا کی روشنی میں میر کے شعر کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اے میر تم مکمل اطاعت
اور جان دینے کے لئے آمادگی اختیار کرو۔ ہر طرح کی انانیت اور سرکشی کو ترک کر دو۔ اب یہ قطعہ اور بھی
عمدہ ہو جاتا ہے۔

(۲۴۰)

گیا جہان سے خورشید ساں اگر چہ میر
و یک مجلس دنیا میں اس کی جا ہے گرم

۲۴۰/۱ اس شعر میں خوبی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں ”خورشید ساں“ کا فقرہ دراصل معترضہ ہے۔ اس کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی شعر کی مثنویوں ہوگی: ”اگر چہ میر جہان سے گیا و یک مجلس دنیا میں خورشید ساں اس کی جا گرم ہے۔“ دوسری بات یہ کہ سورج کے غروب ہونے کے بعد شفق کی سرخی تادیر آسمان پر قائم رہتی ہے۔ اس سرخی کو گرمی سے استعارہ کر کے کہا ہے کہ جس طرح سورج کے جانے کے بعد بھی اس کی جگہ دیر تک گرم رہتی ہے، اسی طرح میر کے جانے کے بعد بھی دنیا میں اس کی جگہ گرم ہے۔ جگہ گرم ہونے سے مراد محض یہ نہیں کہ اس کے آثار باقی ہیں، بلکہ یہ بھی ہیں کہ اس کی جگہ پر کوئی بیٹھ نہیں سکتا۔ اس کی نشست گاہ گرم ہے، گویا وہ ابھی ابھی اٹھ کر گیا ہے اور جلد ہی واپس آ جائے گا۔

”مجلس“ کے لغوی معنی ہیں ”بیٹھنے کی جگہ۔“ اس اعتبار سے ”مجلس“ اور ”جا“ اور ”گیا“ میں ضلع کا لطف ہے۔

”جا گرم داشتن“ فارسی کا محاورہ ہے۔ ”بہارِ عجم“ میں اس کے معنی دیئے ہیں ”قرار و آرام گرفتن۔“ یہ معنی ”جا گرم کردن“ کے تو مناسب ہیں، لیکن ”جا گرم داشتن“ کے معنی یہ نہیں ہیں۔ (”بہارِ عجم“ نے جا گرم کردن اور جا گرم داشتن، دونوں کو ہم معنی قرار دیا ہے۔) حقیقت یہ ہے کہ ”جا گرم داشتن“ کے معنی ہیں ”کسی قائم مقام کے ذریعہ یا کسی طریقے سے اپنی جگہ کو پرکھ رہنا، تاکہ واپس آ کر اپنی جگہ پھر حاصل کی جاسکے۔“ چنانچہ لاجپت سنگھ تھامیری کا جو شعر ”بہارِ عجم“ میں منقول ہے، اس سے یہ معنی بخوبی برآمد ہوتے ہیں۔

می گذارم دل در آں کو چوں بہ غربت می روم
بعد من تا چند روزے گرم دارد جائے من
(جب میں پرولیس جاتا ہوں تو اپنا دل اس
کی گلی میں چھوڑ جاتا ہوں، تاکہ میرے
بعد چند دن تک وہ میری جگہ تو گرم
رکھے۔)

”جا گرم کردن“ کا ترجمہ مصنفی نے ”جا گرم کرنا“ بمعنی ”کچھ دیر قرار و قیام کرنا“ مندرجہ ذیل

شعر میں پانچواں ہے۔

ہم کرنے نہ پائے تھے چمن میں ابھی جا گرم
جو آتی اٹھانے ہمیں ہو کر کے ہوا گرم

”آصفیہ“، ”قورالفاظ“ اور ”فیلمین“ میں یہ دونوں محاورے نہیں ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کراچی
کے لغت میں ”جا گرم کرنا“ مصنفی کے حوالے سے درج ہے، لیکن ”جا گرم رکھنا“ سے وہ بھی خالی ہے۔
”جا گرم کرنا“ اس میں ہے لیکن بے سند۔ (سند میں نیچے پیش کرتا ہوں۔)

”جا گرم رکھنا“ کے جو معنی ہیں تقریباً وہی معنی ایک انگریزی محاورے کے ہیں۔ آکسفورڈ
انگلش ڈکشنری کے مطابق یہ سب سے پہلے ۱۸۴۵ء میں استعمال ہوا ہے۔ (To keep someone's
seat warm for him) اولین تاریخ استعمال سے خیال گذرتا ہے کہ ممکن ہے انگریزوں نے اسے
ہندوستان سے سیکھا ہو، خواہ اردو سے خواہ فارسی سے۔ بہر حال میر کے شعر میں تعقی، استعارہ، محاورہ
تینوں بہت خوب ہیں۔

جا گرم کرنے یا جگہ گرم کرنے کے مضمون کو جلال نے بھی خوب پانچواں ہے، اگرچہ معنی ان کے
یہاں تقریباً اتنے ہی ہیں جتنے مصنفی کے یہاں ہیں۔ جلال کا شعر ہے۔
بٹھ کے بزم میں اس نے وہ سرد مہری کی
جگہ بھی گرم نہ کی تھی کہ سرد ہو کے اٹھے

مصنفی اور جلال دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں، لیکن معنی کے وہ ابداً نہیں ہیں جو میر کے

یہاں ہیں۔

ہمارے زمانے میں میر کا مضمون اقبال ساجد نے اچھا باندھا ہے۔ اسوں کہ ان کا پہلا مصرع
بہت سست اور اس کا نمایاں لفظ ”رقت“ غلط معنی میں استعمال ہوا ہے۔
خوشید ہوں میں اپنی رقت چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

دیوان دوم

ردیفم

(۲۴۱)

کیا لطف تن چھپا ہے مرے نگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جاے سے اس کا بدن تمام اگلا پڑے = پہرا جانا

۲۴۱/۱ نگ پوش پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ اکثر میں رشک کا پہلو ہے، یا معشوق کی نزاکت کا۔ مثلاً ۱۷۴/۲ اور ۲۲۳/۳۔ شعر زیر بحث میں محض لطف اندوزی اور تھمیں ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”اگلا پڑے“ تو فحش کا محاکاتی اور غیر معمولی فقرہ ہے، یعنی مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث سخی کی کئی تہیں پیدا ہو گئی ہیں۔ (۱) کیا خوب! بھلا میر نے نگ پوش معشوق کا لطف کہیں چھپتا ہے؟ (۲) واہ اپنے لطف تن کو چھپانے کی کیا سخی کی ہے اسے اور بھی مرغاں کر دیا! (۳) جاے کی تنگی بدن کے بھرے پن، سڈول پن اور غلطو کو اور بھی نمایاں اور بے پردہ کرتی ہے۔ (۴) ”مرے نگ پوش“ میں کتنا یہ اس بات کا ہے کہ ممکن ہے دوسرے معشوقوں کا بدن نگ لباس میں چھپ جاتا ہو، لیکن میر نے معشوق کا عالم ہی اور ہے۔

سید محمد خاں رند کو نگ پوش اور بدن کی بے ہاکی ظاہر کرنے کے لئے انگریزی اور سکے ہوئے لباس کی ضرورت پڑی تھی۔

اگڑائیاں جو لیس سرے اس تک پوش نے
چو لی نکل نکل گئی شانہ مسک گیا
مضمون ہلکا ہے اور مصرع اولیٰ میں ”سرے“ یا ”اس“، ایک لفظ زائد ہے۔ لیکن مصرع ثانی کی
برجستگی نے شعر کو سنبھال لیا۔ دیکھتے میر کس طرح کپڑوں کو مسکائے بغیر ان کے دریدہ ہو جانے کا اشارہ
کر دیتے ہیں۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ
(دیوان ششم)

مصطفیٰ بھی بہت دور نہیں جاسکے ہیں، لیکن انھوں نے ایک پہلو نکال لیا ہے۔
تنگ پوشی میں مزا اس نے جو پایا تو وہیں
چولی اگڑائیاں لے لے کے سبھی مسکا دی
تاکم کا ایک شعر ان سب سے پھیکارہ گیا، کیوں کہ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور تازگی
کا کوئی پہلو نہیں۔

ان خوش تھمبوں کی ہائے رے یہ تنگ پوشیاں
ذرا نہ کسمبے کہ چو لی مسک گئی
ہاں ”خوش تھمبوں“ ضرور بہت خوب ہے، شعر اسی لئے قائل ہو گیا ہے۔

(۲۴۲)

نقصان ہوگا اس میں نہ ظاہر کہاں تک
ہو دیں گے جس زمانے کے صاحب کمال ہم

۱/۲۴۲ اپنے زمانے کو ناقدِ ریشاں بنانا اور اپنے زمانے میں نااہلوں کے عروج کا بیان اردو
قاری شعر کا مضمون رہا ہے۔ چنانچہ حافظ سے منسوب ایک بہت مشہور غزل کا شعر ہے۔

اسپ تازی شدہ مجروح بزمِ پالاں
طوقِ زریں ہمہ در گردنِ خرمی بزم
(عربی گھوڑا تو پالاں کے پیچے زخمی
ہو گیا ہے اور ہر گدھے کی گردن میں
طوقِ زریں دکھائی دیتا ہے۔)

لیکن میر نے یہاں جو مضمون ایجاد کیا ہے وہ بالکل تازہ ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے اس بات کی
بھی پیشین گوئی کر دی کہ ایسے زمانے میں جس میں ہم جیسوں کو صاحب کمال کہا جائے، جتنا بھی نقصان
ظاہر ہو، کم ہے۔ ”نقصان“ بمعنی ”کمی“ بھی ہے، اور بمعنی ”قائدے کی ضد“ یعنی ”خرابی“ بھی ہے۔
بظاہر اپنی حقیر کی ہے، لہٰذا خوب کی ہے، لیکن ساتھ ساتھ تعلق بھی ہے، کہ اس زمانے میں صاحب کمال
ہیں تو ہم ہی ہیں، چاہے ہمارا کمال کسی اعلیٰ پائے کا نہ ہو اور ہم دراصل غیر کامل ہوں۔

”کہاں“ میں کیفیت اور کیفیت، زمان اور مکان، چاروں اشارے موجود ہیں۔ دیکھئے انشاءِ
اعجاز کس طرح کلام کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ میر اور غالب دونوں کی طرزِ فکر ہی کچھ ایسی تھی کہ انشاءِ بیان کا
فطری اسلوب تھا۔

(۲۴۳)

حکم آب رواں رکھے ہے حسن
بیتے دریا میں ہاتھ دھو لو تم

۶۷۵

۲۴۳/۱ کیا بلحاظ اسلوب، کیا بلحاظ مضمون، یہ شعر ہزاروں میں ایک ہے۔ بیتے دریا میں ہاتھ دھونا کے معنی ہیں کسی فیض عام سے فائدہ اٹھانا۔ لہذا حسن (یا معشوق) کا فیض عام ہے، تم بھی اس سے مستحق ہو لو۔ اس طرح معشوق ایک ایسا شخص (یا شے) ہے جو ہر ایک کی دسترس میں ہے۔ ”آب رواں“ اور ”بیتے دریا“ کی رعایت واضح ہے۔

حسن کو آب رواں کہنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح پانی بہ کر گزر جاتا ہے، اسی طرح حسن بھی آتی جاتی شے ہے۔ آج ہے، کل نہیں۔ اس لئے آج، جب حسن موجود ہے، اس سے فائدہ اٹھا لو۔ کل یہ سن پانی کی طرح بہ جائے گا، یاد دہا کی طرح اتر جائے گا۔ (آج سیلاب ہے، پانی خوب چڑھا ہوا ہے، یا پانی کی کثرت ہے کیوں کہ موسم پانی کا ہے۔ کل جب سوکھا پڑے گا تو پانی اتر جائے گا۔) یعنی حسن زائل ہو جائے گا۔ ”آب رواں“ میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بہتا ہوا پانی پاک ہوتا ہے۔ فارسی کی کہاوٹ ہے ”آب رواں پاک است“ لہذا حسن پرستی میں جلا ہونا یا دریائے حسن میں غوطہ لگانا کسی آلودگی کا باعث نہ ہوگا، بلکہ پاکی کا باعث ہو سکتا ہے۔ ”آب رواں“ میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ پرانے لوگ یونانیوں کے اس تصور سے واقف تھے کہ وقت کی مثال دریا کی ہے۔ انھیں ہر قلیطس کا یہ قول بھی معلوم رہا ہوگا کہ One never steps into the same river twice لہذا دریائے حسن میں جتنی بار اتریں گے یا طہف حاصل ہوگا، کیوں کہ دریا ہر آن نیا ہوتا رہتا ہے۔

ما بعد الطبیعیاتی نقطہ نظر سے معشوق (حقیقی) کو بحر حسن کہنا تو عام ہے۔ تاج کا نہایت عمدہ شعر

ہے۔

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی
 وہ بحر حسن ایسا ہے کہ عالم اس کا ساحل ہے
 لیکن معشوق مجازی کو بہتا دریا کہتا نا دریا ہے۔ آغوش نے وجود اور ہستی کو دریا سے بے پایاں
 کہہ کر نیا پہلو پیدا کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں استعارہ اور یکے پر ایسے ہیں کہ سبحان اللہ۔
 بحر ہستی سا کوئی دریا سے بے پایاں نہیں
 آسمان نیلگوں سا سبزہ ساحل کہاں

(۲۳۴)

کب تک رہیں گے پہلو لگائے زمیں سے ہم
یہ درد اب کہیں گے کسی شانہ میں سے ہم
شانہ میں = قال کے ذریعہ
پشیدہ باتیں معلوم کرنے والا

۲۳۴/۱ یہ شعر اس بات کی مثال ہے کہ اعلیٰ شاعر مناسبت کو برتنے میں کس قدر کمال رکھتا ہے۔ ”شانہ میں“ خاص کر اس قال دیکھنے والے کو کہتے ہیں جو چالوروں (مثلاً، بھیڑ، بکری، اونٹ) کے شانے کی ہڈی دیکھ کر قال نکالتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلو زمین سے لگائے رہے (یعنی پہلو کے درد سے ناچار ہو کر زمین پر پہلو لگائے رہنے) کا ذکر کس قدر مناسب ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ طبی پہلو سے مضمون میں حسن یہ ہے کہ پہلو اور شانے کے درد میں مرلیض کو سخت بستر یا زمین پر لٹاتے ہیں تو اسے کچھ آرام رہتا ہے۔ مومن نے بھی ”شانہ میں“ کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔

ہم کسی شانہ میں سے پوچھیں گے

جب آ شغلی کا کل کا

یہاں ”شانہ“ بمعنی ”گنگھی“ اور ”شانہ میں“ سے فائدہ اٹھایا ہے، لیکن میر کی سی دہری تہری معنویت نہیں۔ اسی طرح کے ایک شعر اور آتش کی ناکام نقل کے لئے ملاحظہ ہو ۶۳/۱۔ مومن تو چھڑ بھی مضمون کو بھالے گئے ہیں۔ مومن کا مضمون مصحفی سے مستعار ہے، لیکن مومن نے مکمل اور مدلل شعر کہا ہے۔ مصحفی کے یہاں ”شانہ“ اور ”شانہ میں“ پر جنی ایسا مکا لطف ضرور ہے، لیکن مضمون میں قصع ہے۔

الہا ہے کس کی زلف پریشاں میں دل مرا

اے شانہ میں کبجہ کے ذرا شانہ دیکھنا

میر نے نہ صرف یہ کہ مضمون کو عشقیہ تجربے سے براہ راست متعلق کر دیا، بلکہ معنی کا نیا پہلو بھی

شعر میں رکھ دیا۔ یہی سب باتیں بڑے شاعر کی پہچان ہیں۔ مضمون آفرینی کے نکات دراصل بینا التونیت یعنی intertextuality کے نکات ہیں۔ اس بات کو سمجھے بغیر کلاسیکی اردو غزلیں کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔

میر کے شعر میں ایک طبی پہلو اور بھی ہے کہ دل کا درد اکثر کندھے میں اور کایوں کے نیچے بھی محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح کا مضمون میر نے ایک اور جگہ نہایت خوبی سے ہاندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۳/۱۔

دیوان چہارم

ردیف م

(۲۴۵)

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے اس کی گلی میں جا جا ہم

اب حیرت ہے کس کس جاگہ چہ درہم رکھنے کی
قد تو کیا ہے سرہ چراغاں داغ بدن پر کھا کھا ہم

بیر خیال جنوں کا کرے صرف کریں تاہم پر سب
چتر آپ گلی کو چوں میں ڈھیر کئے ہیں لا لا ہم
بیر کرے بچہ دیکھے آپ خود

میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بچے سے
عمر ری ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کاٹیں بابا ہم

۲۸۰

۲۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن مصرع ثانی میں ”آن لگے“ اور ”جا جا“ کی رعایت

خوب ہے۔ پوری غزل میں دو ہرے قافیے کا لطف بھی عمدہ ہے۔

۲/۲۴۵ ظاہر ہے کہ بدن پر جو داغ کھائے ہیں وہ یا تو پتھروں کے ہیں، یا خود ہی لگائے ہوئے ہیں۔ دوسری صورت زیادہ قرین قیاس ہے، کیوں کہ اپنے بدن کو داغنا عاشقوں اور آزادوں کا خاص مشغلہ تھا۔ ”قد تو کیا ہے“ میں دونوں امکانات موجود ہیں، کہ بچوں کو موقع دیا کہ ہمیں پتھر ماریں۔ اس طرح ہم نے بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ یا پھر خود ہم نے جوشِ شوق میں اپنے بدن کو داغ کیا، یعنی براہِ راست، بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ ۲/۲۴۳ میں مضمون تقریباً یہی ہے جو شعر زیر بحث میں ہے، لیکن وہاں داغ لگانے کا کام فلک نے کیا ہے، منتظم کا کوئی ہاتھ اس کی پرنسپی میں نظر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث کا لطف اسی بات میں ہے کہ داغ کا انتظام خود ہی کیا، اور جب جنون کچھ کم ہوا تو دریاں کو یاد کیا۔ لیکن سارا ہی بدن داغ ہے، حیرت ہے کہ روئی اور مرہم کہاں کہاں رکھیں۔ حیرت اس بات پر بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کیا کیفیت رہی ہوگی جب ہم نے اتنے سارے داغ خوشی خوشی کھائے تھے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ حیرت چارہ گردوں اور حیار داروں کی ہو۔ داغ (گل) کھانے کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱/۱۳۸۔ ”سرد چہ افاق“ کے معنی کے لئے دیکھئے ۲/۲۱۳۔

۳/۲۴۵ اس شعر کا مضمون نیا ہے اور لفظ ”لالا“ تو اس میں غضب کا ہے۔ ”لالا“ کے معنی ”لڑکا“ اور غلام بھی ہوتے ہیں۔ چونکہ پتھر مارنے کا کام لڑکے ہی کرتے ہیں اس لئے ”لالا“ کا لفظ نہایت مناسب ہے، بلکہ اس کا صرف اس موقع پر کارنامے کا درجہ رکھتا ہے۔ لڑکوں کے پتھر مارنے کا مضمون سید حسین خالص نے خوب باندھا ہے۔

دیوانہ بہ را ہے رود و طفل بہ را ہے

یاراں مگر ایس شہر شام سنگ نہ دارو

(دیوانہ اپنی راہ جا رہا ہے اور بچے

اپنی راہ۔ اے لوگو! کیا اس تمہارے

شہر میں پتھر نہیں ہیں؟)

ہمارے زمانے میں بانی نے میر کے مضمون کو اور ہی رنگ دے کر جب شورا نگیز شعر کہا ہے۔

لو سارے شہر کے پتھر سیٹ لائے ہیں
 کہاں ہے ہم کو شب و روز تولنے والا
 ”لالا“ بمعنی ”غلام“ کے لئے مشتوی مولانا دوم (دفتر دوم) ملاحظہ ہو۔
 صبر چوں صبر صراط آں سو بہشت
 بہت باہر خوب یک لالائے زشت
 تا دلالی مگر بڑی وصل نیست
 زان کہ لالارا ز شاہد فصل نیست
 (صبر مثل ہل صراط ہے، اور اس کے
 پار جنت ہے۔ ہر حسین کے ساتھ
 بد صورت غلام بھی ہوتا ہے۔ جب
 تک تم بد صورت غلام سے بھاگو گے،
 وصل نہ ہوگا۔ کیوں کہ بد صورت غلام
 اور معشوق کے درمیان کوئی فاصلہ
 نہیں ہے۔)

غور سے دیکھیں تو مولانا کا مضمون میر کے شعر پر ایک طرح کی شرح یا استدراک ہے۔ پتھر
 کھانا برا ہے اس بد صورت غلام کے جو معشوق کے ساتھ ہے۔ پتھر کھانے سے گریز کریں گے تو وصل
 نہ ہوگا (یعنی حقیقت عشق آشکار نہ ہوگی۔)

جرات نے لفظ ”لالا“ بمعنی معشوق خوب استعمال کیا ہے۔

اس بت سے یہ پوچھوں گا دکھائینے پر داغ

لالے کی بہار ایسی کہیں دیکھی ہے لالا

میر نے اپنا مضمون دیوانِ پنجم میں دوبارہ باغِ حیا ہے۔

ڈھونڈتے نا اطفال پھر یں ندان کے جنوں کی نیافت میں

بھر رکھی ہیں شہر کی گلیاں پتھر ہم نے لالا کر

”ہم پر سب“ بھی کئی معنی رکھتا ہے۔ (۱) سب پتھر ہم پر خرچ ہوں۔ (۲) سب لوگ ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔ (۳) سب بچے ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔

۲/۲۳۵ اس شعر میں لفظ ”بابا“ کثیر المعنی ہے، کیوں کہ ”بابا“ بچے کو بھی کہتے ہیں، بوڑھے کو بھی، اور جب کسی بات کو زور دے کر کہنا مقصود ہوتا ہے تو مخاطب کو ”بابا“ کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ (بابا میں تو تنگ آ گیا۔ بابا یہ کام مجھ سے نہ ہوگا۔) شعر زیر بحث میں تینوں معنی کا شائبہ موجود ہے۔ پھر ”کیوں کر کاٹیں“ میں کئی امکانات ہیں۔ (۱) جو زندگی بچی ہے اس کا لائحہ عمل کیا ہو؟ یعنی اسے زہد میں گذاریں یا رندی میں، دیوانگی میں کہ ہوش مندی میں؟ (۲) جو زندگی بچی ہے وہ بہت بھاری معلوم ہوتی ہے، اسے کس طرح کاٹیں؟ (۳) اب بقیہ عمر کو کاٹنے سے کیا حاصل، خودکشی کیوں نہ کر لیں؟ اب مصرع اولیٰ پر غور کیجئے۔ میر کو بقیہ زندگی کے بادے میں خیال تب آیا ہے جب وہ ”فقیر ہوئے ہیں۔“ ”فقیر“ بھی کثیر المعنی ہے۔ میر نے اکثر اسے ”بزرگ، نیک عمل شخص“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اکثر اسے انھوں نے ”مفلس“ کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں دزیر ہو

اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

(دیوان دوم)

یہاں لفظ ”فقیر“ دونوں معنی میں ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں صرف ”اللہ والا“ کے معنی ہیں۔

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو

تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

مندرجہ ذیل شعر میں صرف ”مفلس“ کے معنی میں ہے۔

امیر زادوں سے دلی کے لڑنے کا مقدور

کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

(دیوان اول)

ملاحظہ رہے کہ ”دولت سے“ بمعنی ”بدولت“ یعنی ”دجہ سے“ ہے۔ اس کا تعلق ”دولت“ بمعنی ”زروقت“ سے نہیں ہے۔ ”فقیر“ کے معنی ”مفلس“ بہر حال واضح ہیں۔ ”فقیر“ بمعنی ”بھکاری“ بھی ممکن ہے، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے

کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(دیوان اول)

لہذا شعر زیر بحث میں بزرگی، مفلسی اور در یوزہ گری، تینوں امکان ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ عمر کا خیال اس وقت آیا جب فقیری آئی۔ اس طرح یہ اپنے اوپر طنز بھی ہے اور اپنی تبدیلی حال کا احساس بھی۔ بیٹے سے مخاطب بھی خوب ہے۔ ممکن ہے بیٹے کو اپنے سے زیادہ عاقل سمجھتے ہوں، یا بیٹے کا سہارا مطلوب ہو۔ پورے شعر کا بیانیہ اور مکالماتی انداز بھی خوب ہے۔

دیوان پنجم

ردیفم

(۲۴۶)

ہم نہ کہا کرتے تھے تم سے دل نہ کسو سے لگاؤ تم
جی دینا پڑتا ہے اس میں ایسا نہ ہو کچھتاؤ تم

ناز غرور تختہ سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزائی لالہ دگل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم
مرزائی = گمنامی

واسے کہاں بھراں کھنچے نے باغ سے جاتے تک نہ سنا
گل نے کہا جو خوبی سے اپنی کچھ تو ہمیں فرماؤ تم

ہر کوچے میں کھڑے وہ رہ کر ایدھر وہ دیکھو ہو
ہاے خیاں یہ کیا ہے تم کو جانے بھی دو اب آؤ تم

بود نہ بود بات رکھے تو یہ بھی اک بات ہے میر بود نہ بود = وجود و عدم یعنی
اس صفحے میں حرف غلط ہیں کاش کہ ہم کو مٹاؤ تم عالم مکان
بات = بات

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دنوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

۲۴۶/۱ یہ چھ شعر دیوانِ بگم کی دو غزلوں سے لئے گئے ہیں۔ مطلع دوسری غزل کا ہے۔ اس کا پہلا لطف تو اس کے understatement میں ہے، کہ عشق کی ساری مصیبتوں کو ”جی دینا پڑتا ہے“ کہہ کر تمام کر دیا ہے۔ لیکن اس کا اصل لطف اس بات میں ہے کہ منکلم اور مخاطب دونوں کا تشخص مبہم چھوڑ دیا ہے۔ (۱) منکلم کوئی دوست یا خیر خواہ ہے اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۲) منکلم خود میر ہیں اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۳) منکلم خود میر ہیں اور مخاطب بھی میر ہیں۔ (۴) منکلم کوئی عاشق ہے اور مخاطب معشوق۔ یہ آخری صورت سب سے زیادہ دلچسپ ہے، کہ عاشق کا بھلا تو اسی میں ہے کہ معشوق کسی پر عاشق ہو۔ چاہے معشوق کا معشوق خود عاشق (منکلم) نہ ہو، لیکن معشوق کسی پر عاشق ہوگا تو اسے درد عشق کا کچھ تو احساس۔ کچھ تو تجربہ ہوگا کہ عاشقوں پر کیا گذرتی ہے۔ عاشق اس قدر خیر خواہ ہے کہ اسے معشوق کی راحت کی خاطر اپنے بھی فائدے سے غرض نہیں۔ غور کیجئے یہ صورت حال کس قدر دلچسپ ہے کہ عاشق اپنے معشوق سے کہتا ہے کہ ہم تو تم پر عاشق ہیں، لیکن تم کسی پر عاشق نہ ہونا، ایسا نہ ہو کہ تم کو پیچھتا نا پڑے۔ لیکن معشوق غدی ہے، کسی پر (ممکن ہے خود عاشق پر) عاشق ہو کر رہتا ہے۔ اب اس کے حال زار کو دیکھ کر عاشق (یا منکلم) کہتا ہے، کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ کسی پر عاشق نہ ہونا؟

”کیوں، ہم نہ کہتے تھے“ کا مضمون غالب نے اور رنگ سے باندھا ہے۔ ان کے یہاں بندش اور مکالمے کی تازگی ہے، لیکن میر کی طرح خیال کی تازگی نہیں۔ میر کا مضمون بالکل نیا ہے اور چند در چند امکانات کی وجہ سے ان کا شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ غالب کے یہاں محض طرزِ ادا کی تازگی ہے۔

مئے وہ دن کہ نادانستہ غیروں کی وقاداری
کیا کرتے تھے تم تقریر ہم خاموش رہتے تھے
بس اب بگڑے یہ کیا شرمندگی جانے دول جاؤ
قسم لو ہم سے گریہ بھی نکلیں کیوں ہم نہ کہتے تھے
ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے ”کیوں ہم نہ کہتے تھے“ نہ کہنے کا وعدہ کرنے کے باوجود
”کیوں ہم نہ کہتے تھے“ کہہ بھی دیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۴۔

۲۴۶/۲ یہ مضمون بھی بالکل نیا ہے کہ چمن کا سارا ناز و غرور پھولوں کی رنجینی کے باعث
ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہنا یہ اس بات کا ہے کہ پھولوں کی رنجینی چند روزہ ہے۔ ان کے گھمنڈ کا کیا
اعتبار؟ یا چمن جو اس بات پر گھمنڈ کرتا ہے تو اس کی کیا وقعت ہے؟ تم ان باتوں کا خیال نہ کرو۔ تمہارا
حسن تو جاوداں ہے، پھولوں کی طرح چند روزہ نہیں۔
مضمون کے علاوہ وہ صورت حال بھی دلچسپ ہے جس سے یہ مضمون پیدا ہوا ہے۔ معشوق باغ
میں گیا ہے اور وہاں پھولوں پر بہار کی جبین دیکھ کر اسے کچھ احساس کتری اور آزرگی ہوتی ہے کہ میں
شاید اتنا حسین نہیں ہوں۔ مزاج شناس عاشق معاملے کو ناٹ جاتا ہے اور جواب میں کہتا ہے:
ناز غرور جتن سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزا لالہ و گل کی کچھ خاطر میں نہ لاد تم

۲۴۶/۳ اس شعر میں بھی صورت حال انوکھی اور دلچسپ ہے۔ ”باغ“ کو دنیا کا استعارہ
کہئے اور ”گل“ کو معشوق کا۔ ساری زندگی عاشق بہراں کشتہ معشوق کے سامنے رہا (باغ دنیا میں گل
(معشوق) بھی تھا اور عاشق بھی۔) معشوق نے کوئی توجہ نہ کی، شاید اس وجہ سے عاشق نے خود معشوق
کے سامنے پر زور طریقے سے پیش نہ کیا، اپنی خوبیاں اور اپنی سچائیاں بیان نہ کیں۔ آخر کار معشوق نے
خود ہی کہا کہ کچھ اپنی خوبیاں تو بتاؤ، تم کون ہو، کیا چاہتے ہو؟ لیکن اس وقت تک یہ نہ عمر لبریز ہو چکا تھا
اور عاشق کو سننے کی بھی فرصت نہ تھی۔ لہذا وہ یہ جان بھی نہ سکا کہ معشوق کو اس سے کوئی دلچسپی بھی تھی۔

زندگی کے لیے کو روزمرہ کے واقعے کا رنگ دے کر بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ عاشق اگر ”چار حانہ“ مزاج کا ہوتا اور غالب کے شکلم کی طرح معشوق کے دامن کو حریف نہ انداز میں کھینچتا تو شاید اس کی زندگی کامیاب گذرتی۔

مشرق و مغرب دونوں کی جدید شاعری میں اس طرح کے مضمون عنقا ہیں۔ لیکن ایک نسبتاً کم نام فرانسیسی شاعر فلیکس آرویر (Felix Arvers) (۱۸۵۰ تا ۱۸۰۶) نے اپنے ایک سانیٹ میں میر سے ملتا جلتا مضمون اس کیفیت کے ساتھ باندھا ہے کہ پورا سانیٹ نقل کرنے کو جی چاہتا ہے۔

راز

میری روح میں اس کا راز ہے، میری زندگی اس کا اسرار ہے:
ایک لافانی محبت، جو بس ایک لمحے میں وجود میں آگئی
مرض لا علاج ہے، اور میں اس کے بارے میں چپ بھی ہوں
اور جس نے یہ مرض مجھے دیا اسے اس کے بارے میں کچھ پتہ نہیں

انسوں کہ میں اس کے پاس سے گذر جاؤں گا، اور وہ مجھے
دیکھے گی بھی نہیں۔ میں ہمیشہ اس کے پہلو میں رہوں گا
اور ہمیشہ تنہا۔ اس زمین پر جو میری تقدیر ہے
میں اسے پوری کر دوں گا۔ نہ مجھ میں جرأت طلب ہوگی اور
نہ مجھے کبھی کچھ ملے گا

کیوں کہ وہ، جسے خدا نے پیاری اور شیریں بنایا ہے
وہ اپنی راہ جائے گی، مجھ سے بے خبر، اور نہ محبت کی ان
آہوں کو سنے گی جو اس کے قدموں کی چاپ سے پیدا ہوں گی

وہ اپنے باعصمت فرض پارسائی کو نبھائے گی اور بہت دنوں بعد

جب وہ ان شعروں کو پڑھے گی جن میں اس کی شخصیت
کوٹ کوٹ کر بھری ہے تو وہ پوچھے گی: کون تھی وہ لڑکی؟
چونکہ فرانس کی عشقیہ شاعری پر عربوں کے طرز فکر کا گہرا اثر رہا ہے، اس لئے وہاں انیسویں
صدی کے نصف اول میں بھی ایسی نظم ممکن ہو سکی۔ آج تو ہمارے یہاں بھی ممکن نہیں۔

۲۴۶/۴ اس مضمون سے ملتا جلتا مضمون مصحفی نے اس خوبی سے باندھ دیا ہے کہ اس کے
سامنے میر کا شعر پیکا معلوم ہوتا ہے۔

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا

لیکن غور کرنے پر میر کے شعر میں چند باتیں ایسی ہیں جو اسے مصحفی کے شعر سے ممتاز کرتی
ہیں۔ (۱) مصحفی کا شکلم کوچہ معشوق میں ہے، یعنی اسے معشوق کا پتہ معلوم ہے۔ میر کا مخاطب ایسا شخص
ہے جس کا معشوق اس سے چھوٹ گیا ہے۔ (۲) میر کے شعر میں جو عاشق ہے اسے شاید محبوب کا انتظار
ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہر گلی کوچے میں ایک جنون کے عالم میں ادھر ادھر تکتا ہے کہ اس کا محبوب اس طرف
سے تو کہیں نہیں آ رہا ہے؟ (۳) جنون کا عالم ابھی پوری طرح مستولی نہیں ہوا ہے، کیوں کہ شکلم اب بھی
سمجھتا ہے کہ عاشق کو سمجھائیں گے تو وہ مان جائے گا۔ (۴) میر کے شعر میں عاشق و عاشقی کا تذکرہ نہیں،
صرف کنائے ہی کنائے ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز خوب ہے۔ پہلا فقرہ استفہامی
ہے، باقی دو فقرے امری، بلکہ ملتی جلتی ہیں۔ (۶) ”جانے بھی دو“ اور ”آؤ تم“ میں ضلع کا لطف ہے۔
دوسرے نکتے کی رو سے شعر میں انتظار کی جس کیفیت کا بیان ہے اس کا ایک پہلو شمس الدین
فقیر نے خوب نظم کیا ہے۔

برخاستہ از دامنِ این دشت غبارے
اے طعناںِ گردِ درہ یار نہ باشد
(اس دشت کے دامن سے ایک غبار
اٹھا ہے۔ اے انتظار کرنے والو، یہ

گرد رہ یار تو نہیں؟ یا اے انتظار
کرنے والو، یہ گرد رہ یار نہیں ہے،
یعنی تم بےوجہ امید اونچی نہ کرو۔)

شمس الدین فقیر کے یہاں گرد رہ کا ذکر ہے، اور ماحول عجب بے چینی اور تنہائی کا ہے۔ میر
کے شعر میں شہر کی چہل پہل اور ایک تنہا دیوانہ ہے جو اپنے خیال میں گم گئی اس راہ پر، کبھی اس گلی میں
جاتا ہے، اور ہر آنے جانے والوں کو دیکھتا ہے کہ کہیں وہ معشوق نہ ہوں۔ میر کے یہاں کیفیت اور محویت
زیادہ ہے۔

۲۳۶/۵ اس شعر میں ”بود نہ بود“ کا فقرہ قیامت کا ہے۔ ہستی کو ”بود“ کہتے ہیں اور چونکہ
عالم امکان میں ہستی بھی ہے اور نیستی بھی، اس لئے میر نے ”بود نہ بود“ کا قول محال استعمال کر کے عالم
مراد لیا ہے۔ اگر عالم ثبات رکھتا، یا اگر عالم ثبات رکھے، تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ عالم کچھ تو ہے۔
اس کے کچھ تو معنی ہیں۔ لیکن ہم تو حرف غلط کی طرح پہل بیچار ہیں۔ ہمیں ثبات کی کیا ضرورت؟ کاش
کہ تم ہم کو نابود کر دیتے۔

یہ دلچسپ مسئلہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے اور شکلم کون؟ ممکن ہے کہ عاشق شکلم ہو اور
معشوق مخاطب۔ اس صورت میں عاشق حراما دیاس کی اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں اس کا وجود اس
قدر بے معنی ہو گیا ہے جس قدر کہ صلیح پر حرف غلط کا وجود بے معنی ہوتا ہے۔ (ملاحظہ رہے کہ ”ہستی“ کے
لئے ”صفیہ“ کا استعارہ لائے ہیں، مثلاً ”صفیہ ہستی“۔) یہ بھی ممکن ہے کہ شکلم کوئی عام انسان ہو، یا
عاشق ہو، اور مخاطب خالق کائنات ہو۔ اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ اے کاش تو ہمیں صفیہ ہستی سے محو
کر دیتا، ہم کسی کام کے تو ہیں نہیں۔ تیرا امکان یہ ہے کہ شکلم شعر ہو اور مخاطب شاعر۔ یعنی میر کے
اشعار زبہن حال سے اپنے خالق (یعنی میر) سے کہہ رہے ہیں کہ عالم امکان بے وقعت شے سہی، لیکن
اگر اے کچھ ثبات ہو تو بھی ایک بات ہے۔ ہم جو تمہارے شعر ہیں، ہم تو حرف غلط کی طرح فضول ہیں،
کاش کہ تم ہمیں صفیہ دیوان سے محو کر دیتے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر آخری امکان کو بھی صحیح مانا جائے تو میر کے اشعار خود کو حرف غلط
کیوں کہہ رہے ہیں؟ اس کی وجہ وہی پرانی وجہ ہے، یعنی اظہار کی نارسائی۔ چونکہ زبان حال دراصل

حکیم کی ہی زبان ہوتی ہے، اس لئے شاعر خود محسوس کر رہا ہے کہ اس کا اظہار نامکمل ہے۔ تمام دنیا کے شاعر اس تجربے سے گزرے ہیں۔ میر نے دیوان سوم میں کہا ہے۔

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
و لے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

”حرف غلط“ کا مضمون سودا نے بھی خوب باندھا ہے۔

صغیر ہستی پاک حرف غلط ہوں سودا

جب مجھے دیکھتے تھے تو اٹھا جاتا ہوں

سودا کے یہاں مصرع ثانی میں معنی آفرینی بھی خوب ہے۔ لیکن میر کا شعر غلط کی تازگی اور کثیر المعنویت کی وجہ سے سودا کے شعر سے کہیں بہتر ہے۔

میر کے شعر میں ”بود نہ بود“ کا فقرہ اس بات کی بھی یاد دلاتا ہے کہ حضرت بندہ نواز گیسو دراز نے مقام صوفیہ کے پانچ درجے بیان کئے ہیں۔ شاہ سید خسرو حسینی نے اپنی کتاب میں حضرت بندہ نواز کی کتاب ”اسماء الاسرار“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ اول مقام ”شریعت“ ہے اور وہ مرادف ہے ”گفت“ کے۔ اور پانچواں مقام ”حقیقت الحق“ ہے، اور مرادف ہے ”بود نہ بود“ کے۔ پورا نقشہ حسب ذیل ہے:

شریعت	→	گفت	→	فلس
طریقت	→	کرد	→	دل
حقیقت	→	دید	→	روح
حق الحقیقت	→	بود	→	سر
حقیقت الحق	→	بود نہ بود	→	خفی

لہذا ”بود نہ بود“ اسرار کا درجہ مرتبہ ہے جو عیاں نہیں ہوتا۔ اب میر کے شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ اگر ”بود نہ بود“ (جو عیاں بھی نہیں ہے) اثبات رکھتا ہو تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ وہ عالم اگرچہ عیاں نہیں ہے، لیکن موجود تو ہے۔ اس کے برخلاف میں راہ حق کا وہ سالک گم کردہ راہ ہوں کہ حرف غلط (گفت) سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ اس لئے میر امٹ جانا ہی اچھا ہے۔

علامہ شبلی نے لکھا ہے ("مقالات شبلی"، جلد ہفتم) کہ "بود" صوفیوں کی اصطلاح ہے اور اس کے معنی ہیں "وہ چیز جو حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی"۔ شبلی مزید لکھتے ہیں کہ اس مفہوم کے اعتبار سے "بود" کی ضد "نمود" ہے، جس کے معنی ہیں "جو چیز نظر آتی ہے لیکن اصلاً نہیں ہے"۔ اس نکتے کی روشنی میں میر کے "بود نہ بود" میں ایک معنی اور نظر آتے ہیں کہ جو شے حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی ("بود") وہ "نمود" ہی تو ٹھہرے گی۔ اور جو شے "بود" ہے اس کا "نمود" ہونا ہی اس کی حقیقت کی دلیل ہے۔ اب میر کے شعر کے یہ معنی بنے کہ جو "بود" یا "نمود" ہے، اس کو ثبات ہو تو ایک بات بھی ہے۔ ہم تو حرف غلط ہیں، یعنی ہم دکھائی تو دیتے ہیں، لیکن دراصل بے حقیقت ہیں، لہذا محض "نمود" ہیں۔ اور امارا سٹ جانا ہی ٹھیک ہے۔

ایسے غیر معمولی شعر پر اردو زبان اور ہم جس قدر نا ذکر کریں، کم ہے۔

۲۴۶/۶ اس مضمون کی بنیاد ناظم ہر دی کے شعر پر ہے۔

ناظم زیاں نہ کر د اگر بندہ تو شد
خود را فروختن بہ تو یوسف خریدست
(ناظم اگر تیرا غلام ہو گیا تو اس نے
اپنا کوئی قصاص نہ کیا۔ خود کو تیرے
ہاتھ بیچنا یوسف کو خریدنا ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناظم نے ایسا زبردست استعارہ برتا ہے کہ اس کا جواب ممکن نہیں۔ لیکن میر نے نئی بات نکال لی ہے۔ پہلے مصرعے میں "قدر و قیمت" کے دو معنی ہیں۔ (۱) اعزاز، مرتبہ۔ (۲) قیمت، دام۔ پھر انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ "ہوگی" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) امکان، یعنی اس سے زیادہ قیمت بھلا کیا ہو سکتی ہے یا ہو سکے گی؟ (۲) یقین، یعنی اس سے زیادہ قیمت ممکن نہیں۔ پھر میر نے دونوں جہاں کو معشوق کا عاشق بنا کر مضمون کو وسیع کر دیا ہے۔ (اس پہلو کو آگے رکھتے تو شعر کو نفعیہ فرض کر سکتے ہیں۔)

میر کا دوسرا مصرع بھی انشائیہ ہو سکتا ہے، یعنی اسے میر تم خود کو اس کے ہاتھ فروخت کر دو جس کا دوجہیں خریدار ہے۔ اس صورت میں کیفیت ذرا کم ہو جاتی ہے، کیوں کہ بیچنا مختصر ہے خریدار کی مرضی

پر، اس لئے ہم خود سے اس کے ہاتھ اپنے کوچ نہیں سکتے۔

پروفیسر ثار احمد فاروقی کا خیال تھا کہ شعر زیر بحث میں ”بکاؤ“ مع داؤ معروف ہے اور اس کے معنی ہیں ”فروخت ہونے کی چیز“ لیکن اس تلفظ میں قافیہ بدل جاتا ہے جس کی بظاہر کوئی ضرورت نہیں اور نحوی اعتبار سے بھی ”اس کے ہاتھ تم بکاؤ“ (یعنی خریدنی) کا فقرہ مکمل نہیں جب تک ”اس کے ہاتھ تم بکاؤ“ بن جاؤ یا بنو نہ کہا جائے۔ ثار احمد فاروقی مرحوم کا یہ خیال البتہ قابل غور ہے کہ اس شعر میں سورۃ توبہ کی آیت شریفہ (۱۱۱) کی طرف اشارہ ہو سکتا ہے۔ اِنَّ اللّٰهَ اشْتَرٰ مِنْ لِّمُؤْمِنِيْنَ اَنْفُسَهُمْ وَاَمْوَالَهُمْ بِاَنْ لَّهُمْ الْجَنَّةَ (خدا نے مومنوں سے ان کی جانیں اور ان کے مال خرید لئے ہیں اور اس کے عوض ان کے لئے بہشت (تیار کی) ہے۔) ترجمہ از حضرت مولانا فتح محمد خان جامدہری۔

(۲۴۷)

کہا سنتے تو کاہے کو کسو سے دل لگاتے تم
نہ جاتے اس طرف تو ہاتھ سے اپنے نہ جاتے تم

یہ حسن علق تم میں عشق سے پیدا ہوا ورنہ
گھڑی کے ردغے کو دودھ پہر تک کب مٹاتے تم

یہ ساری خوبیاں دل گلنے کی ہیں مت برا مانو
کسو کا بار منت بے علاقہ کب اٹھاتے تم

جو ہوتے میر و سر کے نہ کرتے اک سخن ان سے سہرا کا تر = دمن کا لکھا ہے
بہت تو پاں کھاتے ہونٹ غصے سے چباتے تم کسی کام میں بہت دودھ

اور قوت صرف کرتا

۲۴۷/۱ ملاحظہ ہو ۲۴۶/۱۔ اس غزل کے کئی شعروں میں ۲۴۶/۱ کی طرح کے
مضمون ہیں۔ شعر زیر بحث میں مخاطب اور مکالم کے وہی ابہام ہیں جو ۲۴۶/۱ میں ہیں۔ ہاں اس
میں ۲۴۶/۱ کی طرح کا (understatement) نہیں ہے۔ اس کے بجائے ”نہ جاتے“ اور
”ہاتھ سے نہ جاتے“ کی رعایت بہت خوب ہے۔ ”نہ جاتے اس طرف“ کا کنایاتی انداز بھی خوب
ہے۔

۲/۲۴ یہاں مضمون کی جدت سے زیادہ توجہ انگیز بات ”حسن خلق“ کا فقرہ، اور حسن خلق کی دلیل ہے۔ یعنی گھڑی کے روٹھے کو دودھ پہر تک منانا معشوق کا حسن خلق اور انکسار ہے۔ عام شاعر ہوتا تو معشوق کے انکسار کے لئے بوسہ دیتا، ہم آغوشی وغیرہ کہتا۔ لیکن میر نے اسے بالکل گھریلو اور روزمرہ زندگی کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے۔ عاشق اور معشوق میں اب اتنا خلا ملا ہے کہ عاشق ذرا دیر کے لئے روٹھتا ہے تو معشوق اسے دودھ پہر تک مناتا رہتا ہے۔ یہ روائتی عاشق معشوق سے زیادہ نوہوا جوتا جوڑے کی زندگی کا سامنظر نامہ ہے۔ تعجب ہے ان لوگوں پر جو میر کے یہاں عشق کے تمام تجربات کو سماجی بندھنوں اور تعصب کی زنجیر میں گرفتار اور (illicit affair) کی سی چیز سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میر نے عشق کے کسی پہلو کو چھوڑا نہیں ہے۔

اس مضمون کو تاریخ نے پلٹ کر خوب کہا ہے، لیکن ان کے یہاں معاملہ بندی نہیں ہے، اس لئے شعر میں وہ بات نہیں ہے جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے۔
کہاں تھا اے جو ہم کو داغ ناز برداری
خدا کرتا ہے شرمندہ ہماری بے نیازی کو
لیکن جن سے خطاب کرنا اور پھر خدا کو کہنا کہ وہ ہمیں شرمندہ کرتا ہے، بہت عمدہ ہے۔ مضمون کے لطف کے علاوہ تاریخ کے یہاں اسلوب کا طعنیہ لطف مستزاد ہے۔

۳/۲۴ یہ شعر بھی ۲/۲۴ کی طرح کا ہے۔ ”منت“ بمعنی ”احسان“ ہے، لیکن میر کے طرز کو دیکھتے ہوئے یہ ”منت“ بمعنی ”ساجت، خوشامد“ بھی ہو سکتا ہے۔ ”مت برامانہ“ کے فقرے سے اس بات کا امکان نکلتا ہے کہ مخاطب یعنی معشوق کا کوئی معشوق اور ہے، متکلم نہیں ہے۔ ”علاقہ“ دور سے یا پسند نے کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح یہ ”ہار“ کے ضلیعہ کا لفظ ہے، کہ بوجھ کو رسی یا ڈوری سے باندھ کر اٹھاتے ہیں۔

۴/۲۴ ”سوسر کا ہوتا“ اردو محاورہ ہے، فارسی میں اس کا وجود نہیں۔ تعجب ہے کہ ”نور اللغات“ اس سے خالی ہے، اور ”فرہنگ ام“ میں بھی اس کی کمی کی طرف اشارہ نہیں۔ پانچیس اور

وکن فوربس اور ”آصفیہ“ میں یہ محاورہ ہے، لیکن ”آصفیہ“ میں معنی پوری صحت کے ساتھ درج نہیں ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں اسے درج کیا ہے، لیکن معنی غلط بیان کئے ہیں۔ میر نے یہ محاورہ کئی جگہ استعمال کیا ہے، مثلاً۔

اس درد سر کا لٹکا سر سے لگا ہے میرے

سوسر کا ہوسے صندل میں میرا مانتا ہوں

(دیوان اول)

جو سوسر کے ہوا آگیا نون نہ میں

عبث کھاتے ہو تم قسم قسم پر قسم

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں میر نے اپنے مخصوص طریق کار کو استعمال میں لاتے ہوئے محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس کی شکل پیدا کر دی ہے۔ یعنی میر کے ایک ہی سر تھا، معشوق نے اسے کاٹ کر میر کو نیست و نابود کر دیا۔ لیکن اگر میر کے سوسر ہوتے، (یعنی ایک کشتا تو نانوے باقی رہتے، دو کھتے تو اٹھانوے باقی رہتے، قس علی ہذا) تو بھی معشوق میر کی طرف متوجہ نہ ہوتا اور ان سے کلام نہ کرتا۔ محاورے کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ میر دھن کے کپے نہ تھے، یا اپنے کام کو زور و شور اور ضد کے ساتھ انجام نہ دے سکے، اس لئے معشوق کی سرد مہری یا اس کی بے توجہی کی تاب نہ لائے اور بھاگ کھڑے ہوئے۔ لیکن اگر میر اپنی دھن کے کپے اور اپنی لگن میں زور و شور والے ہوتے بھی تو معشوق ان سے کلام نہ کرتا۔ پس پان کھا کھا کر غصے سے ہونٹ چباتا رہتا۔ دونوں صورتوں میں مضمون میں شک نہ طبعی اور لہجہ تھوڑا سا ظریفانہ ہے۔ عاشق کے بارے میں سوسر فرض کرنا اور معشوق کو پان کھاتے ہوئے دکھانا ظریفانہ انداز کا کمال ہے۔ خوب شعر ہے۔

پان کھانے اور چبا چبا کر بات کرنے کا مضمون محمد امان شاعر نے بھی باندھا ہے لیکن ان کا شعر بہت سرسری ہے۔

اتراؤ بہت نہ پان کھا کے

باتیں نہ کرو چبا چبا کے

مضمون کے اس پہلو کو خود میر نے بہت بہتر طریقے سے نظم کیا ہے۔
یہ رنگ رہے دیکھیں تا چند کہ وہ گھر سے
کھاتا پیا پان آ کر باتوں کو چبا جاوے

(دیوان پنجم)

پان کے اعتبار سے ”رنگ“ اور باتوں کو چبا جانے کی ذو معنویت بہت خوب ہے۔ محمد امان ٹار کے یہاں صرف ایک رعایت ہے۔ میر کے شعر میں کئی رعایتیں ہیں۔ محمد امان ٹار کے لہجے میں سنجی اور جھنجھلاہٹ ہے۔ میر کے لہجے میں حسب معمول پیچیدگی ہے کہ رنجیدگی بھی ہے، خوش طبعی بھی، خفیف سی اکتاہٹ بھی اور صورت حال پر صبر بھی۔

صد شکر واجب است آں یکاے بے نیاز و آں مولائے کار ساز را کہ جلد دوم من نکتہ و قیح و
 عجیب و تصنیف بدیع و غریب مشتمل بر انتخاب لا جواب و شرح و تفسیر اشعار بے نظیر و پر تو قیر حضرت میر محمد
 تقی میر روشن چوں مہر ضیاء و موصوم بہ شعر شور انگیز از آثار خلد حیرت طراز و از متاع گلر حنا ز ایں بندہ
 بچہ کس بارگاہ رسالت مآب و تنگ دو دمان عمر ائین الخطاب المعروف بہ طس الرحمن فاروقی چشم و ارعایات
 ایزدی بہ کتابت حیات گوشتوی از قایت توجہ کارکنان با تدبیر و اہل کاران صغیر و کبیر ترقی اردو بورڈ
 حکومت ہند در شہر بخشتہ سواد جہان آباد لکھنؤ رو بہ دہلی در ۱۳۱۱ ہجرت نبوی علیہ الصلوٰۃ والسلام مطابق ۱۹۹۱
 بہ ترمین و آرائش تمام لباس طبع پوشید و مقبول خلافت گردید یا کبک کبک کبک یا کبک کبک کبک یا کبک کبک کبک
 نویسنده رانیت فردا امید آگاہی ۱۳

☆☆☆

ہو الباقی صد شکر ائینی طبع علوم لامتناہی کس ایں کتاب بعد تصحیح و اضافہ بار سوم زیر طبع پوشید و در شہر
 دہلی در سال ۲۰۰۶ مطابق ۱۴۲۶ سنہ ہجرت نبوی صلی اللہ علیہ وسلم تم کلام صلوات و سلام علی رسولہ
 اکرمیم ۱۳

اشاریہ

یہ اشاریہ اسامو مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جاسکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی قطع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ”معنی آفرینی“ پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ”معنی آفرینی“ کی قطع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (”معنی آفرینی“) بصراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک، ۳۱۶	ابن عربی، شیخ اکبر محمدی الدین، ۳۵۶
آتش، خواجہ حیدر علی، ۸۵، ۱۰۵، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۷۵	ایہام، ۶۵، ۱۲۲، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۶۸، ۲۵۸، ۲۵۱، ۲۲۶، ۲۲۵، ۱۹۶
۲۶۷، ۳۶۶، ۳۱۵، ۳۳۳، ۳۳۳	۲۷۷، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۷۱، ۳۷۲
آربری، اے۔ جے۔، ۳۲	۳۸۸، ۳۱۲، ۳۶۰
آرمیگا ای ٹا سیٹ، ۷۱	اثر، سید خواجہ محمد میر، ۱۶۹
آرور، فیلکس، ۳۵۳	اقتشام حسین، پروفسر، ۲۲
آسی، مولانا عبدالہاری، ۲۲، ۲۴۹	احمد شاہ، بادشاہ دہلی، ۵۱
آسی، سکندر پوری، حضرت شاہ عبدالعلیم، ۱۷۲	احمد محفوظ، ۲۳۶
آفاق بناری، ۲۸۹، ۲۹۰	احمد نعیم قاسمی، ۱۶۱
آئند دروہن، ۲۰	ارتقا، شاعرانہ صلاحیت کا، ۳۶۷، ۳۶۸
آجنگ، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۷، ۳۲۷	اردو لغت (ترقی اردو بورڈ) کراچی، ۳۳۵
ابن حزم، ۱۲، ۷۵، ۷۶	
ابن خلدون، ۱۱	

۳۲۲، ۲۱، وکٹر، ۳۲۲	۳۳۷، ۳۹۵
۳۳۹، وکٹر گودی	۳۱۱، ۱۳۶، ۶۷، ۱۱۱
۳۱۹، ۱۲۳، ۳۱، اضافت، اور ترک اضافت	۳۶، ارشد حیدر، سید
۳۰۵، ۳۳۳، ۳۳۹، ۳۳۸، ۳۲۰	۳۸، اسپن گارن، جھل
۲۲، اطہر پرویز	۱۱۶، ۹۳، ۹۲، ۵۵، ۴۳، ۲۸، ۲۰، استعارہ
۳۱، ۳۰، ۲۹، اعراب و علامات وقف	۱۴۰، ۱۵۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴
۱۶۱، افتخار چالب	۲۳۱، ۲۳۳، ۲۰۶، ۱۹۰، ۱۸۸، ۱۸۵
۳۳۵، ۳۱۱، ۷۱، ۶۷، اظاظون	۳۶۶، ۳۴۸، ۲۹۱، ۲۶۴، ۲۵۳
۳۳۸، اقبال ساجد	۳۸۳، ۳۸۲، ۳۷۴، ۳۷۲، ۳۶۷
۱۱۷، ۱۰۹، ۵۰، ۲۷، اقبال، علامہ ڈاکٹر سر محمد	۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۱۲، ۳۳۷
۱۲۶، ۱۲۷، ۳۲۵، ۳۳۶، ۳۸۹	۳۶۲، ۳۵۸
۳۹۲	۳۲۱، ۳۹۵، ۳۷۹، ۳۷۸، ۱۶۹، استفادہ
۱۳۲، ۵۳، اکبر الہ آبادی	۳۷۹، ۳۷۸، استفادے کی قسمیں
۲۲، اکبر حیدری، پرو فیئر	۳۵، استقبال پرستی
۱۰۳، ۹۲، ۹۱، (میر کی)	۳۵، اسٹیریو ٹائپ، میر کا دیکھئے غلط مفروضات، میر
۱۱۲، ۱۱۹، ۱۳۹، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۹	کے بارے میں
۲۳۲، ۲۰۷، ۲۰۳، ۱۷۱، ۱۶۷، ۱۶۱	۳۰، ۲۹، ۲۸، اسرار کی فضا، میر کے یہاں
۳۶۴، ۳۳۸، ۲۹۸، ۲۴۳، ۲۳۶	۳۱۹، ۳۸۲، ۳۳۳، ۲۵۰، ۲۳۹، ۱۹۳
۳۳۷، ۳۳۸، ۳۸۸، ۳۶۷	۱۳، اسمتھ، ولیم ارل
۳۸، ایٹ، ٹی، ایس۔	۲۳۸، ۷۲، اشرف علی تھانوی، مولانا شاہ
۳۶۷، امیر خٹائی، فشی امیر احمد	۳۲۰، ۳۱۹
۳۶، انتخاب احمد	۲۷، ۲۳، اشکال، میر کے یہاں

- انتخاب کا اصول، ۱۸، ۲۲، ۲۳
 انڈر اسٹینٹ - دیکھئے سبک بیانی
 انشاء، میر انشاء اللہ خاں، ۱۶۲، ۳۲۷، ۳۶۵
 انشائیہ اسلوب، ۳۰، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۱۰۰،
 ۱۶۷، ۱۸۳، ۱۸۹، ۲۵۳، ۲۹۰، ۲۹۶،
 ۳۱۱، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۸
 ۳۹۷، ۴۰۱، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰
 ۴۵۸، ۴۴۱، ۴۳۹
 انیس، میر بہر علی، ۳۱، ۳۶۸، ۳۸۹
 اوجی نظری، ۲۱۳
 ایضاً، ۷۷
 اینگلٹن، ٹیری، ۷۷
 اینٹی غزل، ۳۶۸
 ایوٹھکو، ایوٹھکی، ۳۱۱
 ایہام، ۶۵، ۸۵، ۹۷، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۷،
 ۱۲۳، ۱۳۹، ۱۸۲، ۱۸۸، ۲۳۹، ۲۴۸،
 ۲۴۵، ۲۴۴، ۲۶۰، ۲۵۹، ۲۴۹
 ہائی، نموتھی، ۶۵
 ہاراں رحمن، ۳۶
 ہارٹ، رد لال، ۵۸، ۶۳
 ہالکانی، قاضی ابوبکر، ۱۱
 ہانی، ۳۷
 بحر، امداد علی، ۴۰۹
 بحر میر، ۱۷۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۰۵
 براس، ہنری، ۱۱
 برک ہارٹ، ٹائٹس، ۱۳
 بروکس، کلی پطرح، ۲۵۹
 بریڈلی، اے۔ سی۔، ۳۸
 بلاغت کلام، ۷، ۱۲، ۳۲۲، ۳۵۱، ۳۷۲،
 ۳۹۸
 بلیٹیس ظفر الحسن، ۱۸۰
 بن، گائ فریڈ، ۲۸۶
 بندہ نواز گیسو دراز، حضرت خواجہ، ۳۵۷
 بوولیر، شارل، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۲
 بورس، جرج لوئی، ۹۶
 بہار، نالہ فیک چند (صاحب "بہارِ نجم" وغیرہ)،
 ۲۴۹، ۳۴۳، ۳۷۷، ۳۳۶
 بھرتری ہری، ۱۵
 بیدل، مرزا عبدالقادر، ۱۳، ۳۴۳، ۳۶۶،
 ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۱۹
 بیرڈسلی، سر دوس، ۴۸
 بیگٹ، سیسویل، ۲۸۳
 بیگم اختر، ۱۳۳
 بین التونیت، ۱۶۹، ۳۳۵
 پراز، میر یو، ۱۸۸
 پراوانسل شاعری، ۲۲۶

- پرن، ولیم، ۶۹، ۶۷
- پرووین، ۷۷
- پریم چند، ۵۱
- پلیس، جان۔ فی۔، ۳، ۳۰، ۳۶
- پٹرسن، ایٹائل، ۶۹
- پیکر، ۲۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۷، ۱۳۱
- ۱۵۳، ۱۵۲، ۱۵۱، ۱۷۲، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۷
- ۲۵۳، ۲۶۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۶
- ۲۸۷، ۳۱۸، ۳۳۵، ۳۶۵، ۳۷۳
- تاہاں، میر عبدالحی، ۱۶۹
- تراکیب قاری، ۱۳۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۹
- ۳۸۲
- ترجمہ دیکھئے استفادے کی قسمیں
- تھیمیر، ۲۸، ۵۵، ۱۰۱، ۱۲۰، ۱۴۱، ۱۴۱
- ۲۸۷، ۳۳۳، ۳۴۵، ۳۵۹، ۳۱۵
- تقد، ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۰۴، ۲۲۹
- تعمید لفظی، ۱۲۹، ۳۳۸، ۳۴۲
- تمثیلی انداز، ۸۶، ۱۰۵
- تیا فر، ۱۳۳
- توارد دیکھئے استفادے کی قسمیں
- ٹاڈ اراف، زوئیان، ۲۰
- جان جاناں، حضرت میرزا مظہر، ۲۱۳
- چاہ، محمد حسین، ۱۴۱
- جرات، شیخ قلندر بخش، ۱۷۳، ۲۲۲، ۳۲۷
- ۳۷۱، ۳۹۳، ۴۲۸
- جر جانی، امام عبدالقادر، ۱۱، ۱۳، ۲۰، ۵۵
- جعفر زئی، میر، ۵۳، ۲۶۲
- جلال، حکیم ضامن علی، ۱۸۳، ۲۳۲، ۳۶۷
- ۳۳۷
- جلیل ناگپوری۔ حافظ جیل حسن، ۱۱۰، ۲۸۹
- ۲۹۰
- جیلہ فاروقی، ۳۶
- جنسی مضامین، میر کے یہاں، ۱۲۹، ۱۵۳
- ۱۵۳، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۵، ۲۵۱، ۲۵۲
- ۲۶۶، ۲۶۸، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۶۰
- ۴۲۱، ۴۲۴
- جواب، دیکھئے استفادے کی قسمیں
- جوان، کاظم علی، ۲۲
- چھوٹے چھوٹے الفاظ میر کے یہاں، ۱۴۰
- ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۹۲، ۲۳۴، ۲۶۳، ۳۵۹
- ۳۱۲، ۳۱۳
- حاتم دہلوی، شاہ، ۱۶۹
- حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین، ۲۴، ۲۵
- ۲۸، ۱۸۳، ۱۹۶، ۳۳۶، ۳۶۶، ۴۰۴
- ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۳۱
- حالی، خواجہ الطاف حسین، ۷۲، ۷۳، ۷۸، ۷۷

- ۳۹۲، ۳۷۹
 صدی کاشمیری، ۲۱
 حسرت موہانی، مولانا سید فضل الحسن، ۲۱
 ۱۵۳، ۱۴۳
 حسن بیگ رفیع، مرزا، ۹۲
 حضور، پال مکنڈ، ۳۳۹
 حید اللہ بھٹ، ۳۶
 حنیف نجمی، ۳۶، ۳۵
 حیات گوٹہ وی، ۲۳، ۲۶۳
 خاص، سید حسین، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸
 ۳۳۷، ۳۷۹
 خان آرزو (صاحب "چراغ ہدایت" وغیرہ)،
 ۱۵۳، ۵۷
 خان خاناں، عبدالرحیم، ۱۳۴
 خسرو، امیر نعیم الدین دہلوی، ۹۲، ۱۸۲
 ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۱۵، ۳۳۶، ۳۰۳
 ۳۰۳
 خسرو حسینی، سید شمس، ۳۵۷
 ظلیل الرحمن اعظمی، ۲۴
 ظلیل الرحمن دہلوی، ۲۳، ۳۶، ۱۵۳
 خودنوشت سوانح، میر کے کلام میں، ۶۳، ۱۲۸
 ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۴۲، ۳۴۱
 خوش طبعی - میر کے کلام میں، ۲۸، ۱۳۶
- ۱۳۷، ۱۷۱، ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۲۷
 ۳۹۵، ۳۶۳، ۳۳۶، ۲۶۸، ۲۳۲
 دارغ، ثواب مرزا خاں، ۱۱۰، ۳۶۷
 درد، سید خواجہ میر، ۱۶۹، ۱۹۲، ۲۱۳، ۲۱۵
 ۳۹۹، ۳۶۸
 درویشاں، دلی، ۲۲۶
 درویشوں کی اصطلاحیں، میر کے یہاں،
 ۳۲۵، ۳۲۴
 دریاء، ڈاک، ۵۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱
 دمان، پال، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰
 دنیاے شعر، میر کی، ۲۸، ۱۱۲
 دیب، پروفیسر ایس۔ سی۔، ۲۸
 ڈرامائیت، میر کے لہجے میں، ۹۲، ۹۳، ۱۶۶
 ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۵
 ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۳۳، ۲۸۳، ۲۸۶
 ۲۹۷، ۳۷۵، ۳۹۴، ۳۲۹
 ذن، جان، ۱۸۸
 ذوق، شیخ محمد ابراہیم، ۱۶۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۹۰
 ۲۹۶
 راج، عظیم آبادی، شیخ غلام علی، ۱۶۹
 راشد، ان۔ م۔، ۱۳۲، ۱۳۳
 ربط (مصرعوں کا)، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۳۳، ۱۶۶
 ۲۳۳، ۲۴۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۶

- سردار جعفری، ۱۸، ۲۱، ۹۷
- سرسید احمد خاں، ۳۷
- سردہ دیکھئے استفادے کی قسمیں
- سردہ شہید، حضرت، ۳۰۶
- سرور، پروفیسر آل احمد، ۸۸
- سرور، چودھری عبدالغفور، ۳۹۲
- سرور، رجب علی بیگ، ۱۵۲
- سری کرشن جی، ۶۱، ۶۲
- سطوت لکھنوی، ۳۵۱
- سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین، ۹۲، ۱۱۶
- ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۳۳، ۲۸۷، ۳۰۴
- سعید، ایڈورڈ، ۷۵، ۱۴
- سجہ کی علامہ ابو یعقوب، ۱۳، ۲۰، ۷۵، ۷۶
- سلام سندیلوی، ۱۶۸
- سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر، ۲۱
- سور، مرزا محمد رفیع، ۹۳، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۸۱
- ۱۸۲، ۲۳۶، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۹۰
- ۳۲۷، ۳۵۰، ۳۶۸، ۳۷۷، ۳۳۰
- ۳۵۷، ۳۳۴
- سورواس، ۵۰
- سوز، سید محمد میر، ۳۲۳، ۳۲۴
- سوگند، جانشین، ۵۳
- سہا مجددی، ۱۰۳
- سید احمد دہلوی، مولوی (صاحب "آصفیہ")،
- ۱۵۳، ۳۰۳، ۳۷۷، ۳۶۲
- سید حسن رسول نما، حضرت، ۸۹
- سید سلیمان ندوی، علامہ، ۳۱
- سیماب اکبر آبادی، ۲۶۳
- سینٹ تریزا آف آویلا، ۳۲۸
- سینٹ جان آف دی کراس، ۳۲۸
- شاداب مسیح الزماں، ۳۶
- شاد عظیم آبادی، ۳۶۵
- شاکال، مارک، ۲۸۳
- شاہ حسین نہری، ۳۵، ۳۶، ۲۵۰
- شاہ نصیر دہلوی، شاہ نصیر دہلوی، ۲۹۶، ۳۰
- شہلی نعمانی، علامہ، ۳۵۸
- شعری تعریف، قدیم شرقی شعریات میں،
- ۳۷، ۳۷، ۳۸
- شعریات، کلاسیکی غزل کی، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۷۷
- ۳۸، ۳۶، ۶۳، ۷۲، ۷۳، ۱۰۳، ۱۲۸
- ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۳، ۱۶۱، ۱۶۲
- ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۸۸، ۱۸۹، ۳۳۱، ۳۳۲
- ۳۳۴، ۳۹۴، ۳۳۵
- شعریات، مغربی، ۱۹، ۲۰، ۳۸، ۶۵، ۶۶
- ۱۸۸، ۶۷
- کلیب جلال، ۱۶۷

کمال اور حکمت کے تصورات، ۱۱۳، ۲۶۷، ۲۶۸	لہجہ میر میں طنز، غرور اور دغا، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳
کتاب، ۸۳، ۸۴، ۹۲، ۹۳، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۴	۲۳۶، ۲۳۹، ۲۵۱، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۱
۱۲۸، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۳۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹	حکیم کی حیثیت، میر کے کلام میں، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۵۲، ۲۵۶
۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۳، ۳۱۹، ۳۵۰	۳۶۰
۳۵۲، ۳۷۱، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۳	حقیقی، ۳۲
۳۵۵، ۳۳۹	مقبلی حیدر قدر، ۳۶
کلر، بیسکول ٹیلر، ۷۰، ۵۹، ۳	بھٹوں گورکھ پوری، ۳۹۸
کیش، جان، ۵۸	محاکات کی تحریف، ۲۹۷، ۲۹۸
کیر، سٹونی، ۱۵۲	معاذے اور ضرب ال مثال، میر کے یہاں، ۹۳، ۹۴، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۲۲، ۱۲۹، ۲۳۱
کیفیت، ۲۸، ۸۶، ۸۷، ۸۹، ۱۳۹، ۲۲۲، ۲۲۳	۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۵، ۳۱۶
۲۲۳، ۲۵۸، ۳۵۱، ۳۷۱، ۳۷۲	۳۷۷، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷
۳۸۹، ۳۷۳، ۳۷۴	محمد رسول اللہ، ۵۶، ۸۹، ۳۶۳
کینکر، شوک، ۷۳	محمد حسن، پروفیسر، ۲۱
گریف، جیرلڈ، ۷۵، ۷۶	محمد پادشاہ شاہ صاحب "فرہنگ آندراج"، ۳۵۳
گھمن، شارلٹ پرنس، ۱۸۰	محمد حسن عسکری، ۱۸، ۲۱، ۲۸، ۷۲، ۱۱۳
گیڈمر، ہانس جارج، ۱۵، ۲۸	۱۶۶، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۴۷، ۲۵۶
لائیکیل، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲	محمد مصمم، ۳۶
لاک، جان، ۷۰	محمد علوی، ۲۸۷
لطافت لکھنوی، ۳۵۱	مخلص کا شی، ۲۱۳
لطف، مرزا علی، ۱۲۸	
لکھنؤ کا فکوحہ، میر کے کلام میں ۲۹۱	

مزاج، میر کے کلام میں دیکھئے خوش طبعی، میر
کے کلام میں

سیرت جہاں، ۳۶

مسعود حسین، پروفیسر، ۲۴

سیح، رکن الدین، ۲۱۳

سیح الزماں، ڈاکٹر، ۲۲

مصطفیٰ، شیخ غلام امدانی، ۲۹۶، ۳۰۰، ۳۱۵

۳۱۶، ۳۲۷، ۳۳۳، ۳۶۵، ۳۶۸

۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۵

مضمون آفرینی، مضمون، ۲۰، ۲۸، ۹۳، ۹۳

۹۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۲۹

۱۴۵، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۷

۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶

۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶

۲۳۱، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲

۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۷۳، ۲۸۴

۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۵

۳۱۱، ۳۱۷، ۳۲۷، ۳۳۸، ۳۳۹

۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸

۳۵۱، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۸۸

۳۹۳، ۳۹۸، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵

۴۰۹، ۴۱۰، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲

۴۲۸، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴

۳۳۵، ۳۵۳، ۳۶۱

معاملہ بندی، ۱۲۹، ۱۳۰، ۳۶۱

معتوق کا کردار، میر کے یہاں، ۹۲، ۹۳

۳۷۹، ۳۸۰

معتقد شعر، ۱۲۹

معنی، ۲۰، ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۵۰، ۵۵، ۵۶

۵۷، ۵۸، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۲، ۷۳، ۲۱۳

۳۵۵، ۳۵۶

معنی آفرینی، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۹، ۸۶، ۸۷

۹۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۳۱

۱۳۲، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۸

۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۵، ۱۸۸

۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۲۲

۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۵

۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۵

۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸

۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳

۳۱۸، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۸، ۳۳۹

۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۱

۳۵۴، ۳۶۰، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۲

۳۸۳، ۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۹

۴۰۰، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۳

۴۱۴، ۴۱۵، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۸

- ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۹، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۵۷
 ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۹، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۵۷
 ملحق، جائز، ۱۳۹، ۳۰
 ممنون، میر نظام الدین، ۳۹۴
 مناسب، دیکھئے رعایت و مناسبت
 نقاشے مصنف، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲
 منیر قیازی، ۱۳۱-۱۹۸
 موسیٰ علیہ السلام، ۳۶۳
 مومن، حکیم مومن خاں، ۱۱۲، ۱۲۱، ۱۲۲
 ۳۶۶، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹
 مہر افشاں فاروقی، ۳۶
 میراجی، ۸۷
 میر حسن، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴
 میر تقی، ۳۵۷
 مکمل، جے۔ ڈبلیو۔ ۳۸
 مارگ، پروفیسر گوپی چند، ۲۳
 تاریخ، شیخ اہم بخش، ۱۵۲، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱
 ۲۹۱، ۲۹۶، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۳۳، ۳۶۱
 ناصر علی سرہندی، ۷۲
 ناصر کاظمی، ۲۶۰، ۲۷۵، ۳۱۶، ۳۱۷
 ناظم بروی، ۳۵۸
 نثار احمد فاروقی، ۳۲، ۳۳، ۳۶، ۵۷، ۱۱۸
 ۱۳۸، ۱۵۳، ۱۸۰، ۱۹۲، ۲۲۹، ۲۵۰
 ۲۶۳، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۹، ۳۵۹
 نثار محمد ایمان، ۳۶۲، ۳۶۳
 نسیتی قاضی، ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰
 نسیم دہلوی، اصغر علی خاں، ۳۵۰، ۹۳
 نشانیات، ۷۵، ۷۳
 نصیر گیلانی، بابا، ۱۶۹
 نطشہ فرید رخ، ۳۱۸
 نظام الدین اولیا، حضرت سلطان جی، ۲۲۸
 نظیر اکبر آبادی، ۴۸۶، ۵۳
 نظیری شیخا پوری، محمد حسین، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹
 نور الرحمن، مولوی، ۲۱
 نیر عاقل، ۳۶، ۳۵
 شیر کا گوردی (صاحب "نورالغبات")، ۳۰۹
 ۳۶۱، ۳۳۷
 نیر مسعود، ۲۲
 نوح، آنرک، ۷۷
 وارث حسن، حضرت شاہ، ۸۹
 واعظ، مرزا رفیع، ۸۹
 واقعیت (مشرقی نقطہ نظر سے)، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵
 ۱۶۸
 واقف، نورالحین، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹
 واکٹر، برجہ، ۱۶۶
 والیری، پال، ۳۵، ۳۶، ۳۷

پیسے ٹیس، ڈبلیو۔ بی۔ ۱۸، ۶۳، ۶۶

وحشی بافقی، ۳۳۳

وحید، میر طاہر، ۱۵۴

وضعیات، وضعیاتی تنقید، ۷۰، ۷۱، ۷۵

وکنوریائی تصورات، اردو تنقید میں، ۳۸، ۳۹

ولی دکنی، محمد ولی، ۵۰، ۵۱، ۹۲

ومنٹ، ڈبلیو۔ کے۔ ۳۸

دولف، ورجینیا، ۱۲۲

ہائے، ہائے سرخ، ۲۸

ہٹلر، اڈولف، ۶۸

ہراکلیطس، ۳۲، ۳۳

ہربرٹ، جارج، ۳۲

ہرش، ای۔ ڈی۔ ۱۶، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴

۷۳، ۷۷

ہولڈرلن، فریڈرک، ۲۸

ہوسر، ۵۰

ہیوم، ڈیوڈ، ۷۰

یاکوبسن، اردمن، ۱۳، ۶۳، ۶۶

یادوس، ہانس رابرٹ، ۱۶، ۷۰

یقین، نواب انعام اللہ خاں، ۱۶۹

یگانہ چنگیزی، مرزا واجد حسین، ۱۷۱، ۲۳۶

۳۶۸

یوسف علیہ السلام، ۴۲۳

یونانی افکار کا اثر، اسلامی علماء پر، ۳۱۱، ۳۱۲

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

نوٹ: طلبہ و اساتذہ کے لیے خصوصی رعایت۔ تاثر ان کتب کو حسب شواہد کمیشن دیا جائے گا۔

ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستان امیر حمزہ کا مطالعہ
جلد دوم: پہلی سہ ماہی

مصنف:
شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 224

قیمت: 202/- روپے



ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستان امیر حمزہ کا مطالعہ
جلد اول: نظری سہ ماہی

مصنف:
شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 559

قیمت: 180/- روپے



تقدیری افکار

مصنف:
شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 347

قیمت: 148/- روپے



ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستان امیر حمزہ کا مطالعہ
جلد سوم: پہان حمزہ

مصنف:
شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 436

قیمت: 280/- روپے




شعر، غیر شعر اور نثر

مصنف:
شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 528

قیمت: 228/- روپے



شعریات

ترجمہ و تعارف:
شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 136

قیمت: 62/- روپے



ISBN: 81-7587-203-9

قومی کاؤنسل برائے فروغ اردو زبان



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

National Council for Promotion of Urdu Language
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066